جيرار برا

هيغل والفن

نصوص مترجمة من قبل ج .ب . لوفيڤر
وج .ب . ماتيو

ترجمة
منصور القاضي

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

هيغل والفن

الطبعة الأولى
1413هـ - 1993م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع
بيروت - الحمرا - شارع اميل اده - بناية سلام
هاتف : 802428 -802407 -802296
ص. ب : 113/6311 - بيروت - لبنان
تلكس : 20680- 21665 LE M.A.J.D

هذا الكتاب ترجمة :

HEGEL ET L'ART

Textes traduits par J.-P. Lefebvre et J.-P. Mathieu

PAR GÉRARD BRAS

مفردات

الإستلابُ (Aliénation, Entfremdung)

إذا أخذنا التعبير بمعناه الحرفي فإنه يدل على كون المرء أصبح غريباً . من هنا كانت الترجمة التي يقترحها ج . هيبوليت J.Hyppolite : الغربة Extranéation التي لها سيئة اللفظة الجديدة إلّا أن لها حسنة القطيعة مع مفردات الجنون .

إذن فالأمر يتعلق بمبدأ آراء هيغل الذي ، استناداً اليه ، يريد أن يتأمل في نشاط الضمير الذي بخروجه من ذاته ، يصبح شيئاً آخر ، واقعاً موضوعياً ، ينتج شيئاً ما ينتهي بالانفصال عنه والتعارض معه . وإذن فإن الأمر يتعلق ، إجمالاً ، بمسار ضروري تبقى الروحُ بدونه في ذاتها ، أي مجرد تجريد .

الظهور (Apparaître, Erscheinen)

هذا المفهوم ضروري لفهم النظام الأونطولوجي للفن عند هيغل . فالظهور ليس مجرد مظهر (Schein) يدل على الكائن بأنه ليس سوى مجرد وهم للضمير الذي يأخذ بالفورية الحساسة كجوهر ، إلا أنه جوهر لا يظهر ، ولا يأخذ شكلاً فعلياً . فالظهور إذن (الظاهرة Erscheinung) هو الحركة التي بموجبها يأخذ محتوى روحي ، جوهر ما ، شكلاً حساساً ، يأخذ صورة . والظهور إذن هو الحركة التي يمكن أن ندعوها مدلولاً ، شرط أن لا يغيب عن النظر أن الصورة التي يسكنها المحتوى الروحي لا يمكن أن تكون كيفيّة . إنّ لها معناها حتى في مظاهرها الخرقاء ظاهرياً .

الروح (Esprit, Geist)

إن هذا المفهوم يعتمده هيغل بمعناه المطلق ، وهو يتجاوز إذن حدود ضمير الفرد . وإذا كان له تعبير في التمثيل الديني للمسيحية ، فإنه لا ينحصر في فرضية إله شخصي يتجاوز دنيا معرفة العالم . على العكس تماماً ، فالروح تغدو ما هي عليه بتحقيق ذاتها فعلياً في العالم . فهي ليست لا متناهٍ منفصلاً عن المتناهي : فلو كان الأمر كذلك لكانت لا متناه محدوداً ، وهذا غير معقول . فهي أذن اللامتناهي الذي يشتمل على المتناهي ويحقق ذاته في المتناهي . إنها المطلق ، والمطلق هو نتيجة ، النتيجة الخاصة به : إنها وحدة مجرى السير الذي تغزو أثناءه ، فعلياً ، ما هو في الذات . إنها إذن حرية مفهومة لا كممارسة قدرية وإنما كتحقيق للعقلاني .

الصورة (Figure, Gestalt)

مبدأ جوهري في الجمالية طالما أنه يدل على العنصر المحسوس الذي يظهر فيه الروحي ، أي المادة المروحنة. ونتيجة لذلك فهو ليس أبداً مجرد معطى طبيعي يمكن للفنان أن يستولي عليه : فالاستعمال الذي يلجأ اليه لصور تمثيلية كهذه وتخلفية ، يفترض روحنة الصور الطبيعية . فالروحي في الفن لا يمكن أن يظهر إذن إلا في صورة واحدة يسكنها ، لا كصَدَفة فارغة ، وإنما بنشاط شكل خارجي للعناصر هو جوهر العمل الفني تصبح الصورة بموجبه ، في الذات ولأجل الذات ، ذات مدلول . وهذه الجدلية المتأصلة في التصوير وفي المحتوى الروحي هي التي تحدد أشكال الفن المختلفة (Kunst formen) والتباس التعبير الفرنسي شكل **forme** في أنه يصلح أحياناً لترجمة كلمة Gestalt .

الشكل (Forme, Form)

يعود هذا المبدأ إلى استعمال منطقي يكون الشكل بموجبه ما يتضمن محتوى، مع العلم بأن محتوى مجدداً لا يكمن أن يكون موجوداً إلّا في شكل: وينتج عن ذلك أن المحتوى يحدث فعلياً بإعطاء نفسه الشكل الذي يناسب ما هو عليه. وهكذا هو الأمر في ما يختص بأشكال للفن (Kust formen) تشكل الطرق الثلاث التي تتميز فيها فكرة الجميل في ذاتها. فالشكل يوحد إذن تنوّع عناصر مميزة، وهي هنا تمثيل الإلهي والعالم وتقنيات إنتاج فني، وكل شكل يحتجز حدوده الخاصة به، وهو تناقض يشكل الآونة التي تجعله في حركة باتجاه تجاوزه.

الآونة (Moment, Moment)

يجب عدم الأخذ بهذا المفهوم بالمعنى الزمني الذي يدل على فترة من الزمن ، وإنما بالأحرى بالمعنى الذي يعطيه إياه الفيزيائيون عندما يتكلمون عن آونة قوة بالنسبة الى نقطة ، أي بمفهوم يسمح بتحديد حركة آلة بسيطة . فيجب إذن الالحاح هنا على علم الاشتقاق اللاتيني الذي يحيل على حركة ما . إنه غير منفصل عن مفهوم المسار طالما أنه يصلح لتمييز مظاهره ومراحله ، إلا أنه لا يجوز فهمه على المستوى الزمني للتتابع . فكل مظهر للمسار هو فعلياً متميز بشكل مزدوج : من وجهة نظر سماته الخاصة به التي تضفي عليه تحديده النوعي ، ومن وجهة نظر تناقضه الذي يسكنه والذي يحمل نفيه وتجاوزه بآونة فوقانية تعبر عن حقيقته . فهذا المفهوم هو إذن المظهر الآخر لمفهوم التجاوز (Aufhebung) . وبذلك فإن آونة ما لا يمكن أن تكون معزولة ومنفصلة عن الأجل المعاكس .

مقدمة

الجمالية : نجاح ملتبس

الجمالية أو بالأحرى الدروس حول الجمالية ليست ، بالمعنى الحصري ، كتاباً لهيغل ، وعلى النحو ذاته الدروس حول فلسفة التاريخ وفلسفة الدين أو تاريخ الفلسفة ، إنما الأمر يتعلق بمجموعة مدونات ، محررة الى حد ما ، مخصصة لتعليمه ، وكذلك بملاحظات دروس دوّنها الطلاب ، ونشرت بعد وفاته . ومن هنا يبرز أسلوب معين : إذا كان الناشر هوتو Hotho أراد أن يبقى قريباً من المخطوطة ، فقد سعى أيضاً إلى إعادة تنظيم المواد المتراكمة من عام 1818 الى عام 1829 بشكل منهجي دون أن يتجنب الرجوع الى الوراء أو تكرار القول . ورغم هذه الصعوبة الظاهرية والشكلية ، وكذلك رغم التطويل ، فإنها نصوص هيغل التي لاقت النجاح الأكبر ، على الأقل في فرنسا : عندما استقر في عام 1835 ترجم الى الفرنسية من قبل ج . بينار J.Bénard بين عامي 1840 و1852 ، وأعيدت الترجمة من قبل س . جانكيليفيتش S.Jankélévitch في عام 1945 . كان يقرأ له جمهور متعدد ، وكان يبدو محتقراً من قبل أخصائيين في هيغل كانوا لا يعلقون على مؤلفاته عملياً(1) . إن محتوى القصد ينير بدون شك هذه الفجوة . هناك فئتان من النصوص تتعايش في هذه المجلدات : تحاليل فلسفية تحدد

---

(1) على كل حال تقتضي الاشارة الى الكتاب الصغير لـ ب . تيسيدر B.Teyssèdre : L'esthétique de Hegel. PUF .

روح الفن بشكل تصوري من جهة ، ومن جهة ثانية أبحاث تاريخية تهدف الى التأمل ، بشكل ملموس ، في الفن في واقعه الفعلي . إن محاولة إهمال الأولى لحساب الثانية تبدو قوية ، حتى وإن كانت المقدمة والقسم الأول (l'Idéal) يحذّراننا من هذه السهولة . وعليه فإذا جعلنا من الجمالية مؤلف تاريخ أو مؤلف علم اجتماع للفن ، فليس هناك سوى خطوة واحدة يتم اجتيازها بسرعة . إلا أنه لن يكون هناك أحد راضياً بذلك ، لا الفلاسفة الذين يفضلون الدقة التصويرية لدائرة المعارف Encyclopédie (1817) والمنطق Logique (1812 ـ 1816) ، وحتى لعلم ظاهرات الروح (1806) Phénoménologie de l'esprit ، مع أن الفن لا يعالج هنا فيها إلا في إطار الدين ، في الفصل المكرس لدين الفن La religion de l'art ، أي الدين اليوناني ، ولا مؤرخو الفن الخائبو الأمل والساخطون على التعميم الكبير أكثر من اللازم لاقوال هيغل لأنهم يتفحّصون مذهبيته حتى من خلال أخطائه .

ومقابل هذه المحاولة نبتغي تبيان أن الدروس حول الجمالية Leçons sur l'Esthétique هي في الحقيقة عمل فلسفة : إن هذه الدروس ، وهي بعيدة عن أن تكون أجوبة جاهزة لكي تلمع في لعبة الثقافة ، لا تثير الاهتمام إلا بقدرتها على أن تجعل من الفن مسألة . ومن هنا نتملص ، في الوقت عينه ، من فقر الوصف التجريبي ، فيعطي التجريد ذاته ، في صورته الحقيقية ، صورة الفكر الفعلي لحقيقة ملموسة .

وسوف نستشهد بالدروس حول الجمالية في ترجمتها من قبل س . جانكيليفيتش التي نشرتها Flammarion (Coll.«Champs» مع ذكر Esth متبوعة بأرقام رومانية لرقم المجلد ، ما عدا النصوص

التي ترجمها جان فيليب ماتيو Jean-Philippe Mathieu المنشورة في PUF التي سنحيل اليها بعبارة Texte 1,4 أو 5 . إن الاستشهادات من كتاب علم ظاهرات الروح مأخوذة من ترجمة ج . هيبوليت التي نشرتها Aubier ، مع إشارة Phéno متبوعة بأرقام رومانية لارقام المجلدات ، باستثناء نصي الفصل السابع المنشورين في PUF مترجمين من قبل جان بيير لوفيفر Jean-Pierre Lefebvre اللذين سنحيل اليهما بعبارة : Texte 2 أو 3 .

إن الاشارة(*) تحيل الى عبارات المصطلح المبين في أول المجلد .

الجمالية موضوع البحث

ماذا تعالج الجمالية ؟ إنها تعالج الفن أو بالأحرى الجميل . وهذا يظهر بديهياً لكل واحد ، مع أنه غير مسلم به . أولاً لأنه من غير الممكن التأكيد من غير إثبات ، ثم لأن الجميل لا يمكن أن يكون موضوعاً فلسفياً جدير بالانتباه ، ولأن التحليل الفلسفي للجميل يقدم فائدة ما . أليس من الأفكار العامة القول إن الجميل لا يعود موجوداً إذا آل الى حكم محدد اجتماعياً ؟ والحال ان محاولة هيغل بكاملها هي في تيار معاكس لرأي كهذا . ومن هنا ولا شك قسم من الاحتقار الموجه الى هذه المحاولة : إنها لن تكون سوى قفزة فجائية للماورائية الهرمة التي تحاول الإنقاذ المستحيل لفئة بالية .

إن موقع هيغل هو في سلالة الامثلية idéalisme الافلاطونية بدون ريب . وهو يقول ذلك بوضوح حتى أنه استشهد بـ Hippias Majeur : إن تحليلاً فلسفياً للجميل لا يمكن أن يبدأ بوصف الأشياء الجميلة وإنما بمعرفة الجميل في ذاته ، بما يضفي الجمال على الأشياء التي نحكم عليها بأنها جميلة . فالجميل لا يمكنه أن يتقلص الى حكم للذوق : إنه قابل للتحديد موضوعياً . وهذا ما لا يدع مجالاً لأي زلة منذ منتصف القرن الثامن عشر ، منذ أن وجدت كلمة جمالي ، وربما يبدو ذلك ظاهري التناقض .

لقد ظهر التعبير في عام 1750 عند بومغارتن Baumgarten ، ومصدره اللفظة اليونانية aîsthesis التي تعني الإحساس . إنه يدل أولاً على دراسة ما هو محسوس في المعرفة ، لكي يكرس بعدها

التفكير في الجميل المعتبر كشكل محسوس للحقيقي ، الآونة الوسيطة بين الحساسية والرضا .

والمسألة التي تطرحها هذه الكلمة هي جوهرية : هل من الممكن أن نحدد عقلانياً فكرة الجميل أم يجب أن نقبل في ظل هذه الكلمة التعبير عن حكم ذاتي ؟ هل يمكننا أن نقول شيئاً عن الجميل أم يجب أن لا نجعل منه سوى مفهوم يوحد اصطناعياً تعددية أحكام الذوق ؟

فن شعري أم جمالية الاحساس ؟

لا تنبثق هذه المسائل خارج أي قرينة : إنها تتأسس على الإخفاق التاريخي للفنون الشعرية التي تدعي ، بإثارتها سلطان أرسطو ، بأنها تعطي ، في الواقع ، من الجميل مفهوماً عقلانياً وتؤسس عليه نص مبادىء تنظم بالضرورة إعداد الأعمال ، فيغدو الجميل نمطاً للحقيقي :

لا شيء جميل غير الحقيقي ، فالحقيقي وحده هو المحبب
يجب أن يسيطر في كل مكان حتى في الحكاية
فالزيف الحاذق ، عن طريق الوهم ،
لا ينزع إلا ليجعل الحقيقة تلمع في العيون

(بوالو Boileau)

على أن هذه القواعد لا يمكنها حيازة يقين القوانين الطبيعية ، ولا تخدم ، في النهاية ، الحكم على الأعمال إلا نادراً . وقد سبق لراسين Racine ، الذي ثار في وجه هذه الانتقادات التي لا تقدر العمل إلا من خلال النظر الى مطابقته للمعايير الاكاديمية ، اذ قال : « ليعتمدوا علينا في عناء إيضاح الصعوبات في شاعرية أرسطو ،

وليحتفظوا بمتعة البكاء والمتعة في أن يكونوا ليِّنين» . إن تصريحاً كهذا يستبق ما أصبحت عليه جمالية الاحساس في القرن الثامن عشر . وأمام الاستحالة في حبس واقع الممارسة الفنية في إطار صلب ، وأمام تعددية الاشياء الجميلة وتنوعها ، أصبح الجمال قضية ذوق : « عندما نجد متعة في رؤية شيء مع منفعته لنا ، نقول أنه حسن ؛ وعندما نجد متعة في رؤيته ، دون أن نفصل عنه منفعة حاضرة ، نسميه جميلاً » (مونتسكيو Montesquieu) .

وإذا تم الأخذ بهذا التعريف ، وبغيره من نمطه ، حرفياً ، فإن ذلك هو الامكانية بعينها لجمالية ما ، حتى لتفكير نقدي مجرد يجد ذاته باطلاً . لا حاجة إطلاقاً الى بحث إجتماعي متعمق لنتأكد بأنفسنا أن التسامح الظاهري لمبدأ : « جميع الأذواق هي في الطبيعة » يغطّي بشكل سيء الإمتثالية الأكثر إنبساطاً . وكذلك فإن أبحاث مؤلفين عدة في القرن الثامن عشر سوف تكون بمثابة محاولة لتأسيس حس جمالي داخلي يعطي التعبير الملموس عنه إنسان الذوق . إن الخبرة تتيح التبيان بأن بعض الأعمال تستحوذ على رضا شمولي لا يتبدل . وبالطريقة عينها ، فإن العذب والمر يعودان الى حساسيتنا ، والجميل والدميم مؤسسان بشكل ذاتي . فالإنسان السويّ وحده باستطاعته أن يقول ، حقاً ، أن العسل عذب . وبالطريقة عينها ، لا يستطيع انسان مريض الحس الجمالي أن يصدر حكماً صحيحاً . فنحن في دولاب مغزل : فالجميل ليس سوى الحكم الذي تثيره المتعة المجردة في الحس الجمالي الداخلي . إلا أن الحس الجمالي الداخلي الأصيل يعرف نفسه في أهليته لتقدير الجميل . وفي النهاية وكما لاحظ ديدرو Diderot :

« لم يتوصلوا إلاّ إلى الإثبات بأن هناك شيئاً قائماً غير قابل

للاختراق في المتعة التي يبعثها الجميل فينا » .

هـل يجب الاستخلاص ممـا تقدم استحـالـة تحـديـد عقـلاني للجميل ؟ إن ذلك يعني الاستعجال في العمل . إن فرضية ديدرو تفتح رئاية perspective : « أسمّي جميلاً خارج ذاتي كل ما يحتوي في ذاته ما يوقظ في رضاي فكرة العلاقات . وجميل بالنسبة اليّ كل مـا يوقظ هـذه الفكـرة » . وينتـج عن ذلـك أن الجـمال مؤسس موضوعياً ، وبإمكاننا أن نجد له تعبيراً في الطبيعـة ، وأن الفنان الناجح يجد الهامه في ملاحظة عقلانية للطبيعة وللبشر ، وان الجميل هو موضوع تغيير تاريخي ، بنسبة العلاقات التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة أو ما يلاحظه في الأشياء .

ومركز الجذب ينتقل من جديد : من علم نفس الحكم يعود الى الفن لا لكي يملي المبادىء ، وإنما ليضع ذاته في إصغاء لـلأعمال وليأخذ بالاعتبار العمل الملموس للفنان في سبيل قياس نتاجه .

ومع ذلك تبقى هناك صعوبة مبطلة في نظر الأمثلية الالمانية : إن الجمالية عند الفيلسوف الفرنسي تبقى حبيسة فرضية التقليـد التي بموجبها يجد الفن ذاته ، دائماً ، في مجابهة مع واقع يتجاوزه . والحال ان « الطبيعة تشكل كائناً حياً مهما كان ، والفنان يشكل كائناً ميتاً ولكنه مزود بمدلول » (غوتيه Goethe) . إن النقد الموجه صراحة الى ديدرو يطرح إذن المسألة بـوضوح : بـإمكاننـا ألاّ نتكلم عن الجميل إلاّ من خلال فكر ملموس للفن مع التأمل لا في علاقـة العمل بنموذج ما وإنما في النوعية ، أي الطريقة التي بالاستناد اليها تستولي الروح على شكل محسوس لتعبر عن ذاتها وتظهر ذاتها .

هناك حل ، يرفضه هيغل ، يقضي بأن نجعل من الجميل ليس

مفهوماً موضوعياً ، وإنما فئة حكم . إن تحديدات كانط Kant في هذا الموضوع معروفة : الجميل هو ما يرضي بشكل شمولي بدون مفهوم . فالأمر إذن يتعلق بدرجة أقل بمعرفة ما هي القضية ، مما يتعلق بدرس الحكم الذي نصدره ، الطريقة التي بموجبها نلفظه . إن المزية ، في نظر هيغل ، هي في طرح الاختراق المشترك للروحي وللمحسوس ، للشمولي وللخاص . نحن نعرف أن حكم الذوق هو ، عند كانط ، على الاطلاق شخصي ونسبي . إلا أن كانط لم يتوصل ، حسب هيغل ، الى التفكير موضوعياً في هذا الاختراق المشترك طالما أنه لا يوجد إلا ذاتياً في الحكم أي في الذاتي .

وفي قطيعة ، في الوقت عينه ، مع الفنون الشعرية وجمالية الاحساس وجمالية الحكم ، يجد هيغل من جديد بعضاً من اهتمامات ديدرو تتعلق ، بخاصة ، بتاريخية الفن وبالعمل الفني . إلا أنه ، بتعريف الجمالية بأنها « علم الجميل ، وبشكل أدق الجميل الفني ، ما عدا الجميل الطبيعي » (Esth., I, p.9) ، فهو يطرح المسألة على أرضية الأمثلية المطلقة . وإذا كان علم الجميل هو ، في الواقع ، ممكن فلأن الروح ، في الفن ، تفعل فعلها وبإمكانها أن تدع ذاتها معروفة بشكل عقلاني . وإذا طرح الجميل الفني على أنه موضوع وحيد لهذا العلم فلأنه هو وحده روحي . إن عطفة عن طريق تحليل هذه الفئة الفلسفية للروح تفرض نفسها إذن لفهم موقع الجمالية ومدلولها .

واقع ومظاهر ووهم

إن الروح (der Geist)* موضوع بحثنا هنا ، ليست ما توافقنا عليه بشكل شائع بالنسبة الى هذا التعبير . لقد أخذت ، بمعنى

مطلق ، والتعبير عنه ، ثقافياً ، المعد أكثر من غيره قد أعطي من قبل المسيحية بالنسبة الى هيغل . إلا أن هذا البعد الديني لا يجعل من الروح الهاً شخصياً منفصلاً عن العالم يعالج باليد ، على طريقة صاحب العرائس marionnettiste ، المصائر الشخصية : « الروحي وحده هو ، فعلياً ، الواقعي » (Phéno.,I, p.23) . إن هذه الملاحظة جوهرية : فالواقع الفعلي (wirklichkeit) ، الذي يترجم أحياناً بكلمة الفعلية effectivité ، ليس الواقع المعطى ، كما يمكن أن يبدو فوراً للحساسية التي لا نستطيع ، في الواقع ، أن نقول عنها شيئاً ، طالما أنها ليست سوى تجريد فارغ غير محدد . والواقع الفعلي هو ، على العكس ، نتيجة ، وصول الى مسار تحويل وليس معطى ثابتاً . إنه الحركة ذاتها للأشياء المأخوذة بما ستكون عليه . ولكن لكي نفكر في هذه الحركة يجب أن نفكر في وحدة مختلف الأونات* ، وكل آونة منها هي نفي لما سبقها ، كما يجب التفكير في وحدة الأصل والنهاية وهويتهما . هذا هو معنى هذه الفئة من الروح ووظيفتها : فالروح لا تبقى في الذات ، كتجريد بحث غير محدد . إنها تجعل من ذاتها شيئاً آخر في حركة استلاب* بموجبها تعطي ذاتها عالمها وتحقق ما هو موجود ، وعن طريق ذلك تعي وعياً كاملاً ما هو موجود فعلياً ، وتعرف ذاتها واقعياً في إنجازاتها . إنها تنتج ، إنطلاقاً من ذاتها ، العالم الذي تكون فيه فعلية ، تكون فيه حرة لأنها تنتمي الى ذاتها . وهذا المسار ، الذي عن طريقه يخرج كائن من ذاته ، يصبح من أجل ذاته ، ليعود الى ذاته . وينفذ الى ذاته بواسطة ما ليس في ذاته ، هو خاص بما يسميه هيغل موضوعاً يعارض به الماهية ، فئة ما ورائية تدل ، على العكس ، على الاستقرار الابدي . ونفهم من ذلك هوية الحقيقي والعقلاني والواقعي ، ويعبر كل من هذه الفئات ، على طريقته ، عن وحدة

الروح في صيرورتها الفعلية ، فتعرف ذاتها بالاستناد الى ذلك ، أي تجعل من ذاتها علماً منهجياً ، في تفكير ملموس لتمفصل مختلف آونات تاريخها .

ويمكن ، في سبيل جعل هذه الملاحظات أكثر وضوحاً ، إشارة صيغة إنجيل مار يوحنا : « في البداية كانت الكلمة الالهية » . والكلمة الالهية لا تبقى منطوية على نفسها وإنما تتجسد وتصبح شيئاً آخر ، لكي تجد نفسها من جديد في التجمع الذي يتعرف اليها عبر ابنها . ومع التعرض لخطر الخطأ ، حتى المعنى العكسي ، تثير الحركة السيكولوجية للعمل الفني ولانتاج الانجاز (Werk) هذه الصيرورة الفعلية (Wirklich) . إن القرابة بين التعبيرين Werk وWirklich تؤسس ، كما نرى ، هذه المماثلة . إن إنجاز الفنان يضع أمام البصر ، بواسطة الواقع المحسوس الذي هو عليه ، ما كان غير متصور في الوضع الأولي للضمير الذي يعمل . والفنان يتعرف الى نقطة وصوله دون أن يكون قد عرضها قبل إنجاز عمله . فالاستلاب هو وساطة معرفة الذات ، الأجل الوسطي بين البداية والنهاية ، بين الانطلاق والعودة . وهذا ما يعبر عنه أراغون Aragon : « الجملة الأولى هي معيار نغم Diapason ، والجملة الأخيرة هي الذبذبة المئة ، الذبذبة الألف لمعيار النغم الذي لا يعرف سوى البداية »(1) . مع التحفظ بتذكر ما يلي : « لم أكتب أبداً تاريخاً ، لم أكن أعرف عنه مجراه »(2) .

ومن هنا أن التمييز التقليدي بين المظاهر وبين الواقع قد تغير .

---

(1) Aragon, je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit, Skira, p. 96

(2) المرجع عينه ، صفحة 14 .

والماورائية الافلاطونية هي مصدر هذا التقسيم ، والمظهر فيها تدنت قيمته بسبب يعود الى المحسوس ، وإذن الى الصيرورة كـذلك . فالمظاهر هي دائماً خادعة لأنها لا تتيح لنا سوى رؤية القسم الأكثر سطحية من شيء ما ، ولأنها لا تتوقف عن التغير . إن التفكير في تعددية المحسوس وحركته هو ، بالنسبة الى أفلاطون ، إعادته الى مبدئه الفائق الاحساس ، وربطه بالفكرة التي تشكل نموذج الشيء ومصدره . وبالتـالي يجب التمييز بـين ثلاثـة مستويـات للواقع . مستوى الفكرة التي هي فكرة الجوهر الذي تتجـه اليه الحـاجات المادية كما تتجه الى ما يجب أن تكونه . وهكذا ، لكي ينتج النجار (الجمهورية La République ، الكتـاب العاشر) سريـراً تكون عيناه مثبتتين على فكرة السرير الذي يعـطيه تمثيـلاً (mimésis) ـ والمستوى الثاني هو إذن الحاجات المتولدة التي هي وقتية وتحتاج الى سبب كي تحمل الى الوجود . أما المستوى الثالث فهـو المظهـر ، كمظهر ، أي ما تبينه الصورة المرسومة للحاجة التي تسعى ، عن طريق خداع العين ، الى خلق الوهم والى أن تعتبر كنموذجهـا . وعلى ذلك فالفن ، على الأقل الفن التمثيلي (رسـم ، نحت ، فن مسرحي) ، تتضاءل قيمته في نظر الحقيقة .

وانطلاقاً من الآونة التي تكون فيها الحقيقة الفعلية نتيجة ملموسة لعقلنة المحسوس ، يحبس المظهر معه شيئاً جوهرياً ، أو على وجه أصح ، يجب القول ان المظهر هو فئة غامضة أكثر من اللازم . فيما يجب التفكير فيه هو آونة الظهور التي يصبح جوهر ما ، بموجبها ، ما هو عليه عن طريق وساطة المحسوس . « الحقيقي موجود من أجل ذاته في الروح ، ويظهر في ذاته ، وهو هنا من أجل الآخرين . فيمكن إذن أن تكون هناك عدة أنواع من المظاهر . والفارق ينزع

الى محتوى ما يظهر » (Esth., I,p.29) .

وينجم عن ذلك أن الفن يوهم بدرجة أقل عن الواقع المحسوس المباشر لأنه يتمثل كمحسوس لا يدع ذاته ينحسر في المحسوس ، كالإظهار (Erscheinung) ـ الظاهرة أو الظهور ـ لا المظهر المجرد (Schein) لقدرة روحية . « الفن ، في مظهره ذاته ، يجعلنا نستشف شيئاً ما يجاوز المظهر : الفكر(المرجع عينه ، صفحة 31) .

فالجميل الفني هو إذن أسمى من الجميل الطبيعي لأن الروح هنا تلامس الحساسية . إنه إنجاز يعرف ذاته انه انجاز ، أي شيء محسوس يعرف ذاته انه روحي ، واقع محسوس يظهر كإفراط يتعذر تخفيضه الى كونه المادي الصرف ، استقلالية تجاه الروحي . وفي العمل الفني يعبر التباس كلمة حس عن ذاته ويدل ، في الوقت عينه ، على الاعضاء التي تستخدم في إدراك شيء ما وفي المدلول والمفهوم . إنها فلسفة ضمنية للغة التي تضم هذا التحليل : إن المدلول لا يمكن أن يحدث إلا إذا تحقق في صورة محسوسة دون أن تكون قد سبقت وجودها . فالحساسية ليست إذن حدوداً للنشاط الفني ، « إذ إن هذه الأشكال وهذه الأصوات المحسوسة يخلقها الفن لا لذاتها هي ، وفي الحالة الموجودة فيها في الواقع الفوري ، وإما لاشباع فوائد روحية سامية » (Esth., I, p.70) .

فن وتقليد

من هذه الفرضيات تبرز نتيجة أولى : الفن ، وهو التمثيل الفني ، أي في الواقع ، الرسم والنحت والشعر المسرحي ، لا يمكن أن ننظر اليه في ظل ما كان يسميه الاغريق mimésis التي ترجمت ،

في الغـالب ، بكلمة تقليـد ، وبكلمة تمثيـل اليوم[3] ، والحجـة بسيطة :

1 ـ « ان الفن ، في توقه الى منافسة الطبيعة عن طريق التقليد ، سوف يبقى دائماً في مستوى أدنى من الطبيعـة ، ويمكن أن يقارن بدودة بذلت جهوداً كي تساوي الفيل » (Esth., I, p.37) .

2 ـ ان الفنـان ، في سعيه الى مسـاواة الطبيعـة ، كـما يفعـل أحياناً ، يهـدف الى عرض مهـارته . وعـلى ذلك فـإن « كل أداة تقنية ، سفينة مثلاً ، وبشكل أخص آلة علمية ، تجلب له سروراً أكثر لأنه عمله الخاص به وليس تقليداً » . (المرجع عينه ، صفحة 36) .

3 ـ إن الفن الذي يصل الى نتاج مادي يستمد ، بالتأكيد ، قسماً من ضرورته من الطبيعة : فالانجاز ليس أعجوبة : على الفنان أن يدرس الطبيعة .

4 ـ إن هذه الأوضاع تتناقض في ما بينها . فهي ، في السعي ، عبر التقليد ، إلى تأسيس موضوعية الجميـل ماديـاً ، أي ضرورة الفن ، تقلّص نشاط الفنان الى مجرد إجراء : « أي حرمان الفن من حريته ، من قـدرته عـلى التعبير عن الجميـل » (المرجـع عينه ، صفحة 37) .

إذن الفن المحدد ليس هو المدان هنا وإنما الآراء والمفاهيم التي

---

(3) يـراجع ، حـول مبدأ الميميـزيس (Mimesis) هذا مـلاحـظات ر . دوبـوروك ـ R.Dupont-Roc وج . لالــو J.Lallot في مقـدمتهـا لـ Poétique لارسـطو المنشورة في Seuil ، صفحة 17 ـ 22 .

تريد إخضاع الفن الى قاعدة التقليد . وهي مرفوضة كلها ، في الوقت عينه ، باسم الفن والفلسفة ، لأن الفن يتملص دائماً من هذه التحديدات بالتأكيد المستقل لمحتوى خاص به لأن الاستدلال ينتهي الى تناقض يمنع التفكير في الحس في العمل الفني .

وهذا النقد لفرضية التقليد هو ، من وجهة النظر الفلسفية ، التعبير عن مفهوم هيغل للواقع الجماعي ، على مستوى الجمالية . وكما بيّنا سابقاً فإن التقليد (mimesis) والواقع الفعلي (Wirklichkeit) يستبعدان ذاتيهما بالتبادل . فالتفكير في العمل الفني ، في نموذجه الذي يتسامى به والذي لن يغدو سوى التمثيل ، هو ، في نهاية المطاف ، نفي العمل الروحي الذي يكوّنه ، هذا النشاط التي بالاستناد اليه تستولي الروح على المادة وتتعرف الى نفسها خارج ذاتها . فالفن ، عند هيغل ، لا يمكن التفكير فيه في ظل فئة التقليد ، لأنه معترف به كمكان لتجربة ما ورائية ممكنة ، كإظهار اللامتناهي في المتناهي ، فهو هو إذن عمل الروحي الذي يعبر هنا عن طبيعته الأصلية : أي أن يكون قادراً على الاستيلاء على الواقعي بكامله لكي يكوّنه فعلياً . فنقد التقليد هو إذن التعبير عن الأمثلية المطلقة . ويتابع هيغل الحركة التي تولت ، في القرن الثامن عشر ، تأسيس جمالية غير معيارية . إلا أنه لم يفعل ذلك ضد فكرة مدلول عقلاني للعمل الفني الذي ترك لتقدير حكم شخصي ، وإنما باسم الشمولي ذاته : فالمفهوم وحده يتيح التحديد الملموس لواقع فريد . والاندراج في كائن فريد وحده يجعل من المفهوم واقعاً فعلياً .

« هناك أعمال فن »

يستنتج مما تقدم أن الفن لا يمكن أن نلتقيه صدفة ، أثناء نزهة .

وطالما أننا نجعل من الجميل مجرد شكل محسوس ، حتى ولو كانت المتعة التي يحدثها غير مهتم بها ، فإن مسألة تحديد الاطار الذي يمكن لتجربة جمالية فيه أن تكون ممكنة لا تعود مطروحة : فكل حاجة يمكن أن تكون موضوع حكم ذوق . وعدما يصبح الفن حاجة وحيدة للجمالية تغدو مسألة التماس بين الفن وغير الفن أولية . إن التأكيد بأن « هناك أعمال فن» (Esth., I, p.16) لنجعل منها البداية الحقيقية للجمالية ليس أمراً مسلماً به . إن ذلك نتيجة تفترض أن مفهوم الفن ، كمحسوس ذي مدلول ، هو وسيط بين الجلي والمحسوس ، أي آونة أولى للروح المطلقة . ولفهم ذلك يجب إذن أن تكون هناك عودة عن طريق عرض مختصر لحركة الروح ، كما تحللها دائرة معارف العلوم الفلسفية .

إن الروح المطلقة تسبقها آونتان أخريان ، الروح الذاتية والروح الموضوعية التي تشكل منها المصالحة . ولفهم هذه الحركة يجب التذكّر أن الروح بكونها المطلق لا يمكن أن تكون فعلياً لا متناهية إلا بشرط عدم استبعاد المتناهي ، وعلى العكس أن تجعل من ذاتها واقعاً متناهياً : « والكلام الالهي جعل من ذاته لحماً وسكن بيننا »[4] .

إن الأونتين الأوليين تمثلان هذا الانتقال من اللامتناهي الى المتناهي في شكل التفريد أول الأمر ، ثم في شكل التجمع بعد ذلك . فالروح تجعل من ذاتها نفساً ، أي تجسيداً فردياً في كائن طبيعي ، في إنسان . وهذا هو موضوع الإناسة Anthropologie . فتنمو كضمير وإحساس بالذات وعقل . وهذا هو موضوع علم

(4) انجيل مار يوحنا .

ظاهرات الروح phénoménologie . فيدرس علم النفس عندها ، بشكل ملموس ، كيف ترتفع الروح الذاتية فوق الطبيعة وتصبح حرة . ولكنها ليس في وسعها أن تكون كذلك ، فعلياً ، إلا في عالم لا يكون غريباً عنها : فالروح الموضوعية تشكل هذه الآونة التي يدرس فيها هيغل ، عبر الحق والسيرة والأخلاق الاجتماعية (Sittlichkeit) ، كيف يتشكل انتظام عقلاني ، بشكل ملموس ، كعنصر حقيقي لحياة الفرد ، كماهية تحدد الحرية الشخصية . فالروح المطلقة هي مصالحة هاتين الآونتين المتضادتين . إنها ، في كل آونة من التاريخ ، الكرة التي تعي فيها الروح ما هي عليه والتي يعطي الشعب فيها من ذاته تمثيلاً متأملاً في علاقته مع اللامتناهي ومع الالهي ، أي وعي معنى عمله في التاريخ . إنها إذن هذه الكرة التي تنعكس عليها أبعاد الروح الأخرى جميعاً ، كرة العلم بمعناه المطلق الذي هو ، بالنسبة الى هيغل ، الفلسفة . إنها مؤلفة من ثلاث آونات : الفن الذي تتخذ فيه الروح صورة محسوسة ، والدين الذي تتمثل فيه وهمياً وحدة شعب ، والفلسفة التي هي الانجاز والمعرفة العقلانية .

« إن أرفع مقصد للفن هو المقصد المشترك بين الفن والدين والفلسفة (. . .) والشعوب قد وضعت في الفن أفكارها الأكثر سمواً (. . .) . إلا أنه يختلف عن الدين وعن الفلسفة في أنه يمتلك سلطة إعطاء تمثيل محسوس لهذه الأفكار السامية يجعلها في متناولنا » (Esth., I, p. 32) .

وهكذا نرى كيف أن دراسة الفن هي ، في الوقت عينه ، نتيجة وبداية .

جمالية التاريخ

إذا كانت بداية الجمالية نتيجة فلسفية فإنها أيضاً مؤقتة تاريخياً . وقد تغيرت علاقتنا بالفن : إن الاعجاب الذي نبديه اليوم لدى رؤية عمل فني :

« هو عاجز عن أن يجعلنا نطوي ركبتينا » (Esth., I, p. 153) .

« نحن نحترم الفن ونعجب به . إلا أننا لم نعد نرى فيه شيئاً لم يتم تجاوزه . إننا نخضع الإظهار الحميم للمطلق لتحليل فكرنا ، وذلك بقصد إثارة خلق الانجازات الجديدة للفن ، وبالأحرى بهدف التعرف الى وظيفة الفن وموقعه في مجمل حياتنا » (المرجع عينه ، صفحة 33) .

يجب إذن أن نتمكن من أن نأخذ ، ثقافياً ، ما فاتنا من الفن لنستطيع أن نفكر فيه فلسفياً . « هناك أعمال فن » وهذا يعني إذن أن الفن ، تاريخياً ، قد حقق ذاته بالكامل وان معناه لم يعد معاشاً على نمط حضور فوري . وبعبارة أخرى لم يعد حياً فقد سبق أن مات ، ويعرض خارج مكان مصدره كاشارة لحقبة لم تعد حقبتنا ، وإنما نحن بحاجة الى الأخذ بها ثانية عن طريق الفكر لكي نكون ما نحن عليه . وإذا كان الفن خلقاً فالجمالية هي انعكاس وتفترض إذن أن حاجتها قد تكوّنت فعلياً ، أي أن تكون قد ظهرت في بعدها التاريخي كله . فليس من المستطاع درس الفن إذا لم يكن سوى المفهوم المجرد للجميل ، أي إمكانية أن يكون شيئاً جميلاً . وللتفكير فيه يجب أيضاً أن يكون في شكل محسوس لمجموعة محددة للحاجات . وإذا كنا أمام كومة من الأشياء غير القابلة للتحديد ، مفهومياً ، يكون ذلك غير معقول . فالجمالية إذن لا يمكنها أن تكون الا إذا اعتمدت على هذه الوحدة للمفهوم المحسوس ، وحدة لا

يمكن التفكير فيها فلسفياً إلاّ إذا كانت تـاريخياً ، أي فعليـاً ، قد تحققت . وعندها نفهم أنـه إذا كان « من الـواجب فهم الفلسفة كدائرة ترجع الى ذاتهـا » فلأن مهمتهـا التفكير في وحـدة المصدر والنهاية لأن كل شيء لا يصبح إلاّ ما هو عليه ، وهو ليس إلا في صيرورته .

وتـظهـر الجـمالية ، كعلم للجميـل الفني ، كحقيقـة للفن : إنعكاس فلسفي لا يعود معنى الانجازات بالنسبة اليه معاشاً فوراً على نمط الحضور ، وإنما منعكساً فلسفياً على علاقاته بالتاريخ . إنها فكر فن سبق أن مات . تناقض هو الثمن الواجب تأديته لرفض المعيار ولتطلب العقلانية : فـالفيلسوف ليس شـاعراً ، فليس في وسعه أن يفكر إلا في ما هو موجود ، بعد فوات الأوان .

فن الهولنديين

لكي نفهم بشكل أفضل نظام الفن عند هيغل رأينا أن نعتمد تحليلاً محسوساً هو تحليل الرسم الهولندي في القرن السابع عشر (Cf.Texte N°1) . ولم نأخذ هذا المثل عشوائياً : هذا الفن ، كحالة حدّية ومتناقضة ، هو ، في الوقت عينه ، تحديدي مدهش . وبالاضافة الى ذلك فهو ليس غريباً عن المثل الأعلى . فإذا تذكرنا نقد هيغل للتقليد ، فهناك ما يدعو الى الدهشة . ولهذا السبب فإن هذه القراءة ستنير بعض الفرضيات الكبرى لهذه الجمالية التاريخية .

في الفن التقليدي بشكل عام

كما سبق أن لاحظنا في الفصل السابق ليست الجمالية الهيغلية معيارية : إن الفرضية الفلسفية للتقليد لم ترفض باسم مثل أعلى محدد تجريدياً ، وإنما بالنظر الى الواقع الفعلي للفن . إن مسألة معرفة ما يجب على الفنان أن يمثله هي بلا جدوى ، لأنها تفصل الموضوع عن العمل ، كما لو أن هذا وحده كان يحدد قيمة ذاك . « يمكن أن ننفخ عبثاً جميع المبدىء التي نريدها في الكفاف وفي قريحته وسيذهب ذلك سدى » (Esth., I, p.218) . إن تحديد حرية الفنان في تقييده في مذاهب الواقعية أو في مذاهب الأمثلية لا يغير شيئاً : فليس الموضوع هو الذي يصنع إنجازاً . وفي تعابير النقاش الجمالي الذي اجتاز القرنين السابع عشر والثامن عشر يذكّر هيغل بأن الرسم له استقلاليته ، وليس مجبراً على البحث عن مواضيعه عند كبار الشعراء : فقيمة الانجاز لا تعود الى ما يمثله . فليس هناك شيء لا يستحقه الرسم : « إن ميلاد المسيح وعبادة الملوك

المجوسيين يتضمنان ، بالضرورة ، وجود ثور وحمار واسطبل مفروش بالقش (Esth., II, p.350) . ومع ذلك فالفن الذي يتخلى عن المواضيع الدينية والميتولوجية والتاريخية الكبرى يبقى في هذه البداية للقرن التاسع عشر ، وبالنسبة الى هيغل نفسه ، مشكوكاً فيه ، حتى وان انفتحت هنا رئاية تتورط فيها الانطباعية L'impressionnisme باستبدال الباعث بالموضوع ، وان كان هيغل يؤسس تحليله على مفهوم الرسم موحياً بتمييز بين الصورة والرسم ، فمسألته sa problématique ليست شكلية وتهدف الى أن تعرض ، في صميم هذا الفن الدنيوي ، وحتى المبتذل ، محتوى روحياً .

بماذا إذن يمكن لرسم لا يمثل مواضيع كبرى أن يشكل مسألة ؟

هذا الفن المتفق على تسميته تقليدياً ليس له موضوع سوى أن يبيّن الجانب الأكثر سطحية للاشياء ، « كل عرضية occidentalité الاشكال والعلاقات . . . الجانب المتغير كله والمتبدل وغير المستقر للانهاية العالم الموضوعي » (Esth., II, p. 351) . إن ضرورة الفن هي التي هنا في خطر ، وذلك لسببين : 1 ـ لأن ما سبق بيانه يبقى ، بالنظر الى المسائل الاساسية للوجود ، ظاهرياً ، ثانوياً ومجرداً من الفائدة . 2 ـ لأن الفنان يستسلم لصدفة الظاهرة المفاجئة والعابرة مضنياً نفسه بلا فائدة في لا نهائية الأشياء . والحال إن هذا اللانهاية للعالم الموضوعي هي لا نهاية مغلوطة ليس فيها أي شيء من الروحي أو الإلهي . إنها لا نهاية تبعثر الانسان في سلسلة صور جزئية للواقعي دون أن يتمكن أبداً من فهم سببها . لا يمكننا القول إن في شعاع شمس في غرفة ، في بريق بلور ، في ابتسامة طفل ، في غبطة فلاح يرقص ، ضرورة في ذاتها . بل على العكس

تماما ، هذه الظاهرات عرضية بشكل بحت ، ولن يتغير وجه العالم لو انها كانت غير ماهي عليه أو لو انه لم يلاحظها أي كان . فهي لا تفرض ذاتها على أنها يجب أن تكوّن بذاتها المعنى الذي يمكن لأي إنسان يتعرف اليه بشكل معقول بأنه يحدد وجوداً . إنها لا تفعل سوى التعبير عن ذاتية خاصة . إنها مجرد ظاهرات وليست أحداثاً : إنها لا تساهم في شيء في التاريخ الذي تصبح الحرية بموجبه فعلية . فإذا جعلنا منها موضوع عمل فني فذلك يعني إذن أن نحيد عن « الضروري في ذاته » لمصلحة العرضي ، كأننا تقريباً ، أمام ولادة ، لا نهتم إلا بالنور ، بالحاجات ، بالحيوانات ، دون أن نعير انتباهاً للموضوع ، كما لو أننا نعطي الموضوع امتيازاً على المشهد المعروض ، وكما لو أننا ننسى المعنى الديني لهذه الولادة فلا نجد فيها سوى صبي في المهد . إن الضروري في ذاته يتعلق بالروح ، بالمعنى الذي يعطيه هيغل لهذا التعبير . فالضروري هو إذن هنا بمعناه المطلق : أي الذي لا يمكن إلا أن يكون كائناً ، أي الذي يحتوي في ذاته مبادىء وجوده الفعلي . فالضروري في ذاته إذن ليس سوى الالهي ، المفهوم على أنه ليس إلهاً شخصياً يعالج المصائر ، وإنما كحركة للتاريخ متجهة الى نهايتها الخاصة بها ، أي الحرية الفعلية . إن فناً تقليدياً يرتبط بالعرضي وبالمبتذل هو إذن ، حرفياً ، بلا مدلول . ولذلك « يحق لنا أن نتساءل عما إذا كانت أعمال كهذه لا تزال تستحق أن نعتبرها أعمال فن حقيقية » (Esth., II, p.351) . والمفترض واضح : يستمد الفن ضرورته من مساهمة الروح التي تشكل محيطه الجوهري ، أي ما يعطيه الحياة والمعنى . فغايته إذن تمثيل القيم الروحية السامية والدينية .

ومع ذلك فقد أثبت الهولنديون أن فناً مبتذلاً هو ممكن . ومن

المفيد أن نذكر هنا أن الأمر يتعلق بالرسم ـ تحليل متواز تم القيام به من أجل الشعر ـ لا بالفن المعماري أو النحت . إن فناً مبتذلاً هو ممكن ، لا بالرغم من المقصد الفني للرسم ، وإنما ، وبالعكس ، بسبب ميزته الخاصة به . إن الرسم ، على عكس النحت الذي يقدم جسماً في استقلاليته ، يضع الشيء في مكانه : الموضوع لا يختلف فيه عن المشهد المعروض . وكما سبق أن رأينا ، إن ما هو رسمي في الرسم ليس معطى من قبل الموضوع : فلوحة الرسم ليست صورة . إن لجوهر الرسم ، في إمكانية التمثيل ، مدى يتضمن مواضيع في علاقة في ما بينها ، وشخصيات لم تظهر في استقلاليتها ، حتى عندما تكون دينية ، وإنما ، على العكس ، في نقش ظاهراتي في مكان وفي زمن . وإذا كان النحت هو فن الاستقلالية فالرسم هو ، على العكس ، فن العلاقة . فالرسم وحده بإمكانه إتاحة رؤية هذا الادماج في الظاهراتي وفي العرضي . فمن المنطقي إذن أن يأخذه الرسم كموضوع لفنه إلى أن يجعل منه محتواه الوحيد كما لو أن الموضوع جاء ليحتل صدارة المشهد . « في هذا الانتقال من الجدي الأكثر عمقاً الى خارجانية الخاص (extériorité) ، على الرسم أن يذهب حتى إلى أقصى الظاهراتية كظاهراتية phénoménalité (Esth., III, p. 234) . والجواب واضح : ليس هذا الفن التقليدي مدهشاً ، رغم توجهه نحو العرضي وإنما ، على العكس ، بسبب هذا التوجه بالذات ، فلنحاول بشكل ملموس أن نفهم لماذا .

الرسم ، فن الزمن

الروح لا يمكنها أن ترضي ذاتها في التبعثر ، ولا يمكنها ، إذ تتجزأ الى حاجات متعددة ، إلا أن تثير استلابها في قلب العالم الذي يبقى

غريباً بالنسبة اليها وبشكل جوهري ، أي أنها لا تعرف عنه سببه . ومن أجل ذلك كرر هيغل ، بلا كلل ، نقده لفرضية التقليد . ولو كان الرسم تقليداً للعالم الموضوعي لكان مستعبداً للاشياء . والضمير ، كما في اليقين الحساس بالضبط ، يستنفد ذاته ويخسر ذاته في الجري وراء الأشياء المتغيرة : عما اعتقد أنه ملموس بشكل أكثر ، وهو هنا والآن موضوع تحت حواسي ، لا أستطيع أن أقول شيئاً . فنقد التقليد متلازم مع فرضية أخرى أساسية للفلسفة الهيغلية : الحساسية المباشرة هي مجردة ولا تبدي أي حقيقة . أو بالأحرى هي تختبر أن الحقيقة ليست في الشيء المقصود ، وإنما في ما نقوله ، في مسار الاستبطان intériorisation والخارجانية الاستدلالية الذي تؤمّنه وساطة اللغة . والحال إن جدلية الخارج والداخل هذه ذاتها تلعب دورها في الرسم والرسم الهولندي هو أحد تعابيرها .

ونكرر أن الرسم ليس أبداً تقليداً ، وأن الصفة التي ينعت بها هذا النوع الذي يشكل الفن الهولندي قسماً منه هي غير ملائمة . ولا شك في أننا نكون مستندين بشكل أفضل لو تكلمنا عن فن المظاهر وعن الصورة وعن الخاص . يجب أن ننطلق من جديد من جوهر الرسمي : تقليص الحجم الى مساحة واستعمال النور كعنصر فيزيائي للتمثيل . إن مدى الرسم ليس مدى النحت : إنه لم يعد يظهر كمعطى طبيعي موضوعي ، وإنما يظهر معروضاً كنتيجة للنشاط الفني ذاته ، وهو ليس أبداً معطى خارجياً وإنما هو إنعكاس لداخلي . فلوحة الرسم تغادر إذن ، في الفن المعماري أو النحت ، كل ما زال بإمكانه التذكير بالاستقلالية الطبيعية للشيء لتعلن ذاتها ، بشكل مزدوج ، كإنجاز الممثلة ، المقلصة الى مساحة ،

تفقد أي إستقلالية وهي ليست سنا إلا عن طريق الذاتية ومن أجلها . إن ما يعرض للرؤية في اللوحة ليس إذن الشيء بحد ذاته أي إنعكاس الموضوعي ، وإنما بالأحرى إنعكاسه الذاتي وهو يرسم بذلك تفوق الروح .

« إن مصدر الرضا الذي يعطيه الرسم ليس في الوجود الواقعي للمواضيع : فالفائدة التي يقدمها هي نظرية بحق . إنها الفائدة من أجل الانعكاس الخارجي للاستبطان» (Esth., III, p. 227) .

فالطبيعة لم تعد تفرض نفسها خارجياً كعالم غريب ، ولكنها تظهر ، باستعادتها الروحية ، كخارجانية للداخل . وتستطيع ، تحت هذا الشرط فقط ، أن تقدم نفسها للفن كصدى لذاتية . وأكثر من ذلك إن العمل الفني هو الذي يعطيها بُعدها الروحي بشكل أصيل .

وهذا يعني ، حسيا ، انتباه الروح للمظاهر وللانهائية تعدد الاشياء وللطابع العابر للظاهرة . فالروح إذن لا تتبعثر فيها ، بل على العكس هي تؤكد ذاتها في معارضتها للمتنوعات ، لا بمنافاتها أو بسقوط حقها لانقضاء أجلها ، وإنما بإدراكها . إن الأمر يتعلق بالأحرى باستعادة في ذاتها لا بهروب الى الامام خارج ذاتها . إلا أن هذه الاستعادة لا تفهم بدون علاقة مزدوجة بالعالم الخارجي : في الاستهواء والانتباه الى الظاهرات ، أي درس اعتدال للموضوع الذي يظهر في هدف حقيقة تسمو به ، وفي التعبير عن هذا الادراك حيث تلاقي الروح قوتها لا في الوميض أو العفوية وإنما في العمل والاستلاب* ، الأجل الوسطي الذي بموجبه تجد نفسها في كيانها الآخر ، فتتحرر لا ضد العالم وإنما في العالم .

وهنا يجد الرسم حاجته الأصيلة : الظاهراتية ، جوهر الظاهرة

والشيء كما هو بالنسبة الينا ، متأثر بحركة لا تنقطع . وهذا الفن ، بالتقاطه وميض نور في زجاج أو بسمة امرأة ، الخ . . . يميل إلى أن يبين لنا لا المستقر والالهي - وهو ما يسميه هيغل الجوهري Le substantiel - وإنما ، بالعكس ، العابر من الوجود المحسوس ، البيان الظاهراتي . ومن هنا أن هذا الفن يفتح لنا مجال تفكير فلسفي في الواقع ، لا لأنه يدخلنا في عالم حقيقي أبعد من الوجود الطبيعي ، بل لأنه يعطينا مجال التفكير ، على العكس ، بأن الحقيقة هي وحدة الكائن والصيرورة والجوهر والمظاهر .

« إن البيان (Eirscheinung) هو حركة الولادة والفناء ، حركة هي ذاتها لا تولد ولا تفنى ، ولكنها في ذاتها وتشكل الواقع الفعلي وحركة الحياة والحقيقة » (Pheno., I, préf., p. 40) .

إن الجمود الفني للآن instant ليس إذن انعكاساً مرآوياً لآونة خاصة ، فهذه الأخيرة ميتة ، إنها مجرد صورة ذكرى . وعلى العكس فإن الآن المفرد يتملص ، في الرسم ، من الاختفاء .

« إنه انتصار الفن على العابر ، انتصار يكون فيه الجوهري ، تقريباً ، مجرداً من سلطته على العارض والعابر (Texte I) .

هذا النصر خرج من الزمن ويجعلنا نبدي ، في الزمنية ، ما أسميه آن خلود . فالرسم هنا لا يدع ذاته منحسرة في الحيزية Spatialité وإنما ينفتح للزمن ويفتح لنا مجال الاحساس بزمنيتنا .

مهارة الفنان

ليس الشيء الذى يبين لنا هو الذي يهمنا هنا ، وإنما ظهور خصوصية ذاتية في العمل ، وليس ، بالتأكيد ، مجرد فرد محبوس في الحدود الضيقة لوجود مبتذل لا يثير اهتمامنا . فهذا الفرد ليس لديه

أي شيء يقوله لنا ، ويثير اهتمامنا بكونه إنساناً . في حين أن الخصوصي ، على العكس ، يؤلف الفردي والشمولي : وهذا التعبير يدل على واقع أن الشمولي لا يمكن أن يكون موجوداً واقعياً إذا لم يتجسد ، وان الفرد ليس شيئاً إذا لم يساهم بنوع يشمله . والالتباس البشري ، في الخصوصية ، هو الذي يسوّي بين وضعين : ليس هناك لا جوهر مجرد ولا فرد خاص ، وإنما موضوع هو « أنا Je » مسجلة في صميم مجموع . إن الفنان ، عندما يرسم هذا الوميض الوحيد لشعاع مضيء عبر قدح خمر ، يضعنا أمام نتيجة منعكسة من ذاتيته الخاصة به ، أي أن هذا الوميض ، هذه الظاهرة ليس لها وجود إلا من أجل الموضوع الذي رآه والذي جعل منه آناً ، موضوعاً حصرياً لضميره ، وبدون ذلك كان سيغرق ، ملتهماً في العدم . ومن الأهمية المعطاة للعارض تجعل الذاتية نفسها معروفة إلى أن توقظ فينا صدى خصوصيتنا الخاصة بنا . والاتصال لا يستند الى محتوى مفهومي وإنما الى ظروف امكانية لأي اتصال ، إلى ما يجعل الكائن في عالم الإنسان ، الى صفته في أن يكون موضوعاً . وهذا هو ما تلتقطه عين المشاهد الذي ، بهذه العودة ، يرى العالم بشكل مختلف : « الفن يجذب انتباهنا الى مواضيع تفلت منا في الواقع العادي » (Esth., III, p. 260) . إن الفنان يعلمنا أن نرى ، لأن ما يبيّنه لنا هو نتيجة عمل روحه : نحن لا نشاهد أمام لوحة مشهداً خارجياً كلياً بالنسبة الينا ، وإنما نشاهد نتيجة استبطان كانت فيه روح الرسام في وفاق مع ذاتها . وهذا الوفاق هو الذي يشكل الحقيقة التي باستطاعتنا أن نتحقق منها ، بما في ذلك الأعمال التي يبدو مصدرها مقيماً بالضبط في الانشقاق وفي ازدواجية الموضوع والشيء . وما هو حقيقي بالنسبة الى رسم يسمى تقليدياً هو بالأولى حقيقي بالنسبة الى فن محتواه الروحي جلي .

« إن حقيقة الفن ليست إذن حقيقة الصحة بدون تقييد حيث يحدد بها ما نسميه تقليد الطبيعة ، ولكن الفن ، كي يكون حقيقياً ، يجب أن يحقق الوفاق بين الخارج والداخل وهذا الأخير يجب أن يكون في وفاق مع ذاته ، وهو الشرط الوحيد لامكانية ظهوره في الخارج (Esth., I, P. 212) .

إن ما يعطي ذاته للرؤية في أي عمل فني هو إذن ما يشكل منه الحقيقة ويعترف بذاته في قدرته على استهواء انتباه المشاهد . وهذه الحقيقة بامكانها أن تدخلنا ، بكل بساطة ، في الداخلية الذاتية . هذا هو المعنى الذي يعترف به هيغل للطبيعات الميتة وللمشاهد الطبيعية : نحن لا نرى فيها الأشياء وإنما نظرة الرسام للأشياء ، وفي ما وراء ذلك جدارته في التعبير موضوعياً عن هذه النظرة الذاتية ومهارته في جعل انطباعه ذاتياً . وفي نهاية المطاف « إن فائدة الحاجات المقدمة تتجه نحو أن الذاتية الصرف للفنان نفسه هي التي يفكر أن يبيّنها . (Texte I) .

وهذا التعبير لا يمكن فهمه الا كنهاية لاجراء تاريخي ومنطقي هو نفسه إجراء الرسم الذي يمكن عرض جوهره كما يلي : « إنه المهمة التي تقع على عاتق الرسم في التعبير عن الداخلية الفردية الغنية بخصوصيات متنوعة » (Esth., III, p. 229) . والحال أن هذه المهمة يمكن القيام بها حسب اتجاهين : اتجاه يعطي صورة للمواضيع الروحية الأكثر سمواً ويتحقق في الرسم الديني الايطالي من جيوتو Giotto الى رفايل Raphaël، والثاني يرتبط بالظاهرات كمظاهرات وبـ « جميع اسرار بروز الظاهرات الخارجية التي يتعمق في ذاته » (Texte I) . فمن المحال إذن السعي الى تعارض هذين الاتجاهين ، فكل اتجاه يسم آونة* للنمو الواقعي للرسم . يجب

الاكتفاء بملاحظة أن في الثاني ينتقل محتوى الرسم ، دون أن يكون مسموحاً لنا أن نقول أنه انتقال من رسم مذهبي الى رسم شكلي . هذا الفصل بين الصورة / المحتوى لا يعمل عند هيغل كما سنبيّنه في ما بعد . إن الأمر يتعلق بالاحرى بانتقال مركز جذب عمل التمثيل (Vorstellung) الى التقديم (Darstellung) . ونكرر مرة أخرى : إذا لم تكن حقيقة الفن في جدارته ، في الاستناد الى حقيقة طبيعية ، وإنما في جدارة اعطاء واقع فعلي لمحتوى روحي ، عندها يكــون من الأصح القــول ان الشكــل الخــارجي ، الشكــل المحسوس ، بحالته هذه ، يصبح موضوعاً جوهرياً لهذا التقـديم الغني الذي هو الرسم الهولندي الذي تقع عليه « مهمة شاقة » كي « يمسك بكل ما هو أكثر شروداً وأكثر عبوراً ، ولكي يجعله مستديماً بالسبة إلى الإدراك » (Texte I) . وهـو يصل الى هـذه « النقطة حيث يغدو المحتوى ذاته غير مكترث ، وحيث ما سأسميه التظهيرية phénoménalisation الفنيـة يغدو عنصـراً رئيسيـاً ، أي العنصر الذي تتركز فيه الفائدة كلها » (Esth., III, p. 234) .

إلا أن الحاجة الممثلة تمحّي عنـد ذلك . « وهـذا ، تقريبـاً ، موسيقى موضوعية ، تقديم للاصوات عن طريق الألوان » (Texte I) . لقد اختفت الصورة ، ولم يبق أي شيء سوى الرسم الذي ، باستعادة كلمة بول كلي Paul Klee ، « يجعل الشيء مرئياً » .

« إذا كان في الموسيقى صوت فردي لا يشكل شيئاً بذاته ، ولا ينتج مفعولاً إلّا في علاقته مع أصوات أخرى ، بالتعارض معهـا أو الوفـاق معها ، بالتغيير أو الذوبان ، فإن الأمر هنا هو كذلك بالنسبة الى اللون (. . .) ، فاللون الفردي بحالته هذه ليس له الوميض الذي ينتجه . فالتنسيق وحده يعطي العاب النور هذه » (المرجع عينه) .

ومع ذلك تبقى اللوحة المرسومة موضوعاً خارجياً ، وبهذه الصفة تعارض الطموح بأن لا تتوجه إلّا الى داخلية الموضوع ، هذا التناقض الذي تتجاوزه الموسيقى :

« تقضي المهمة الاساسية للموسيقى . . . . لا باعادة انتاج المواضيع الواقعية وإنما بجعل الأنا الأكثر خصوصية ترنّ ، وكذلك ذاتيتها الأكثر عمقاً وروحها الواقعية (Esth., III, p. 322) .

لنعرض فوراً ، ويبن قوسين ، أنه يوجد هنا ما يؤسس تفكيراً حول الفرضية الشهيرة لموت الفن ، مع الالتزام بفهم فن انتحى ، انطلاقاً من مانيي Manet ، استبدال الباعث بالموضوع ، جانب استكشاف المرئي بهذه الصفة . فالهولنديون الأول لهم المزية بأنهم فهموا أن الفن يمكنه أن يجد موضوعه في بساطة الشيء ، وإذن الشيء الأكثر بساطة أيضاً . وقد استشعر هيغل تماماً بهذه القدرة على « تمجيد الفن » . إلا أنه لا يمكنه أن يتصور أن بامكان الفن الاقتراب من نظام الشيء : في أفضل حال هو يعكس ظاهره . ومن الاثنين يطل موضوع يفسّر مدلولاً . فالدين ، عند هيغل ، هو حقيقة الفن ، مما يعني ، بالاضافة الى معاني أخرى ، أن الفن يميل الى التمثيل ، أي يحيل الى معنى يسمو به كتحليل أخير .

أحد الحياة[1]

لا يمكن فهم الفن كنهاية لها قيمة في ذاتها أو من أجل ذاتها . فلا يمكن التفكير بالاستقلال عن الروح التي يستخرج منها محتواه . وبكونه غير قابل للفصل عن التاريخ لا يدع ذاته تنحسر ، حتى من

(1) أحد : يقصد به يوم الاحد .

أجل هذا ، إلى نظام وثيقة . إنه تناقض سيتيح لنا التفكير في مسألة الادماج التاريخي لانجاز الفن .

إن ما أثار هيغل فوراً كسمة مميّزة لهذه الرسوم من النوع الهولندي هو الرضا المرح لمجموع هذا الشعب في نشاطاته اليومية ، والمرح ، وحتى حيوية مفرطة تجمّل الموضوع باعطائه محتواه الحقيقي . ومن هنا ان الإحساس المعبّر عن اتمام الحرية هو الذي يرتسم . وهذا الرضا ليس إرضاء للذات ، وإنما يفترض عقبة تم اجتيازها وتناقضاً جرى حله : انه ليس إحساساً أصلياً ، وإنما أجل إجراء يجد الموضوع فيه نفسه فعلياً . وباشتراكه مع الحرية يكون غير متناقض مع الطمأنينة . وفي مطلق الأحوال يرفع هذا الرضا حياة خاصة فوق الضيق . فمن الواضح إذن أن الغبطة التي تستقر في هذه الرسوم لها ، بالمعنى الاشتقاقي ، بُعد ديني . فهي التي توحد الافراد جميعاً في شعب واحد يعبر عن انتصاره على كل العناصر التي كانت تسعى الى استعباده : راحة مستحقة وسعادة مكتسبة : « إن أحد الحياة هو الذي يسوّي كل شيء ويبعد كل ما هو سيّء » (Esth. III, p. 314) . إنه يوم البعث وفيه يترك الجديد مكاناً للقديم وفيه تنتصر الحياة على الموت .

وهكذا بالضبط قرأ هيغل الرسم من النوع الهولندي : « لقد وجد الهولنديون محتوى لوحاتهم ، في ذاتهم ، في حالية حياتهم الخاصة » . (المرجع عينه ، صفحة 227) . ولفهم ما كان يثير اهتمامهم « يجب مساءلة تاريخهم » (المرجع عينه) . وهذا التاريخ هو تاريخ صراع مزدوج ضد الطبيعة وضد السيطرة الاسبانية . فهؤلاء البورجوازيون وهؤلاء الفلاحون البروتستانت هم إذن ، بشكل جماعي ، ابطال فتح مزدوج انتجوا بواسطته فعلياً مجموعة

شروط وجود مادية وسياسية . لم يعطوا أي شيء مما أعطيت الشعوب الأخرى : لقد كان عليهم القتال للحصول على كل شيء . فما هو المدهش في إبداء هذا الرضا ، وهو دلالة الحرية ، أمام الأشياء الأكثر بساطة ؟ ذلك بأن كل شيء في الأرض التي يفلحونها ذاتها ، وفي الماء الذي يبحرون عليه ، يتعرفون على إنجاز هو نتيجة عملهم الخاص . فالرضا يعبر إذن عن إحساس مصالحة لا ترى الروح فيها نفسها في نمط الانفصال عن الذات والاستلاب ، وإنما ترى ذاتها ، بشكل محسوس ، الواقع الوحيد . ولذلك يجب أن لا يكون الاحساس مجرد ضدها وإنما أن يتمكن الروحي من الظهور فيه فعلياً . إن وساطة العمل هي التي تتم هنا . إلا أن هذه الكرة الوحيدة للنشاط الاقتصادي لا تكفي لاعطاء معنى للمصير التاريخي لشعب بكامله . إنها تستطيع ، على الأكثر ، تأسيس هذه الحرّية الرواقية التي تصل اليها جدلية السيادة والعبودية : حرية الفرد المقطوع عن الاخلاقية الاجتماعية والمنسحب إلى ذاته . حرية مجردة إذن يصنع أثناءها ضمير الذاتية نفسه ، ولكنها غير قادرة على تحقيق شروط الحرية الفعلية بشكل محسوس . وللوصول الى ذلك يجب أن تتمكن الفردية من الظهور كأساس بالذات للاخلاقية الاجتماعية والّا تدخل الذاتية في تعارض مع الجماعة ، وإنما على العكس ان تكون نتيجة التجمع الحر للمواطنين . فالذاتية بحالتها هذه تكون لها قيمة ، تاريخياً ، عن طريق وساطة الحق والدولة ، إنها ليست معطى طبيعي وإنما نتيجة إجراء تاريخي . ونحن هنا بعيدون تماماً عن فلسفة الحق الطبيعي الذي ، بالنسبة اليه ، يكون الإنسان ، بشكل طبيعي ، فرداً قابلاً لأن يتوافق ، عفوياً ، مع مشابهيه ، أو يتعارض معهم : فالفردية هي نتيجة وتفترض إذن ، لكي توجد ، ظروفاً تاريخية خاصة .

ومن هنا بالذات يبرز ، في الرسم من النوع الهولندي : الوصول الى مسرح التاريخ لشعب ليست الذاتية الفردية ، بالنسبة اليه ، متناقضة مع الاحساس الجماعي الذي يعبر ، بالضرورة ، عن ذاته فيها .

وليس هناك ما يدهش إذا كان هذا الشعب بروتستانتياً . « فهنا المحتوى الجوهري للاصلاح : فالانسان يحدد ذاته بذاته في أن يكون حراً »[1] . والفرد ينكر خصوصيته لكي يجد في ذاته مبادىء الحقيقة الموضوعية . فهو لم يعد خاضعاً لحقيقة تسمو به ، لسلطان عليه أن يطيعه . فالبروتستانتية تشكل إذن الرابطة الروحية وعنصر التوحيد الوطني لهذا الشعب في الوقت عينه . إنها رابطة روحية لأنها تتيح للأفراد أن يجدوا في العالم عينه أسباب الغبطة : « إن الصناعة والمهن أصبحت بعد الآن تكتسب قيمة أخلاقية »[2] . إنها عنصر توحيد وطني لأن القيم التي تمثلها كانت بالذات هي هذه التي كانت إسمنت النضال بوجه سيطرة فيليب الثاني البروتستانتي جداً ، والذي انتهى باستقلال الارياف المتحدة . « هذا الطابع الصلب للوطنية هو الذي نجده في La Ronde de nuit de Rembrandt وفي أمستردام ، وفي رسوم متعددة لـ ڤان ديك Van Dyk وفي مشاهد الخيالة لـ ڤوڤر مانس Wouwermans وحتى في عربدة الفلاحين وابتهاجهم ومرحهم » . (Esth. I, p. 227) . فللفن الهولندي إذن ، في القرن السابع عشر ، معنى : معنى التعبير عن روح الشعب الهولندي . إنه إذن جزء من التاريخ الذي يعود له . كيف يمكن فهم هذا ؟

(1) يراجع : Leçons sur la philosophie de l'histoire, Vrin, 1979, p. 320 .

(2) المرجع عينه .

روح الشعب (Volksgeist)

إن صيغاً كهذه ، إذا قطعت عن التفكير في التاريخ ، يمكن أن تثير التناقض . إذ يمكن أن نرى فيها مفهوماً يجعل من الانجاز الفني إنعكاساً مرآوياً لزمنه يقطع عنه أيضاً أيّ منفذ الى فهم خارج الحدود التي رأت ولادته .

وإذا كان هيغل قد جعل من الفن مفهوماً تاريخياً فإنه ، في الوقت عينه ، يرفض تاريخية كهذه مقلّصة أكثر من اللازم . وبتجديد مكان الفن كآونة للروح المطلقة فإن هذا يعني أنه يحتجز بُعد شمولية ، ويساهم ، مع الدين والفلسفة ، في إظهار المعنى العميق للآونة التاريخية ، فهو يتجاوزها إذن ، كما يتجاوز التفكير ، في ما قد تم ، العمل العفوي والساذج . إلا أن كل هذا لا يمكن أن يكون مفهوماً بدون تذكير مختصر بالمفاهيم الهيغلية للتاريخ . « إن الفكرة الوحيدة التي تأتي بها الفلسفة هي هذه الفكرة البسيطة للعقل بأن العقل يحكم العالم وان التاريخ بالتالي هو شمولي وعقلاني » (Leçons sur la philosophie introd.,p. 22, éd. citée) . فهو يعطي التاريخ مبدأه وغايته متيحاً المجال ، في الوقت عينه ، لفهم ضرورة الاجراء في كليته ولفهم كل من آوناته* . فالتاريخ إذن هو صيرورة عالم الروح « السير العقلاني والضروري للروح الشمولية ، هذه الروح التي ، بدون ريب ، طبيعتها دائماً مماثلة ، والتي تنمي هذه الطبيعة التي هي طبيعتها في الحياة في الكون » (المرجع عينه ، صفحة 23) . وهذا النمو هو في جوهر الروح بالذات أي الحرية . وبذلك نرى أن التاريخ الهيغلي هو غائي(3) : إنه الصيرورة الفعلية للحرية ، وتحقيقها المحسوس والفعلي عبر دولة القانون . وإذا كانت

---

(3) غائي : صفة من غائية أي أن كل شيء في الطبيعة موجه نحو غاية معينة : téléologie .

الروح هي مبدأ التاريخ وغايته فإنها تتحقق بشكل محسوس في آونات محددة توحد الالحاحات المختلفة للحياة الجماعية ، كل آونة بطريقتها ، وتكوّن الافراد كأعضاء في المجموعة . وهذا ما يغطيه مفهوم روح الشعب . إن شعباً ما في التاريخ هو ، بالنسبة الى هيغل ، كشخصية روحية وحيدة تظهر في مظاهر مختلفة (عائلة ، أخلاقية إجتماعية (Sittelichkeit) (3 مكرر) قانون ، دولة ، فن ، دين ، فلسفة) ، تساهم في تماسك الجميع ، كل واحد بالنسبة الى الحصة التي تعود له . والحال أن هذا التماسك لا يمكن أن يكون آلياً وحتى عضوياً : فالتاريخ ، بكونه تاريخ الروح ، له معنى الصيرورة ـ الحرة للإنسان . فالتماسك الواقعي لا يفهم إذن إلاّ كإحساس بالذات للروح . والأخلاقية لا يمكنها أن تكتفي بالعادة . يجب أن تأخذ شكل قوانين أي إرادة عقلانية . إلا أن هذه الارادة ، لكي تكون عقلانية حقيقة ، يجب أن تؤسس على تمثيل وعلى معرفة للضرورة الخلقية . وإذا كانت الأخلاقية الاجتماعية هي من مبدأ الدولة التي تحقق فكرته ، فالدولة هي من مبدأ الدين والفن اللذين يعطيان واقعاً ملموساً لإحساس الشعب بذاته وإلا لما كان للدولة ذاتها وجود . فالمسألة هي دائماً عينها : كيف يمكن تحقيق الحرية بشكل فعلي ، أي توحيد الموضوعي والعقلاني مع الذاتي والارادة ، باعتبار أن حرية الحكم الفردي الصرف غير معقولة . فهيغل أكبّ إذن على محاولة لكي يفصل بوضوح الاخلاقي والجمالي في طيّ تكهّناته في Volksgeist . وفي الواقع ، إذا كانت الدولة هي وجود هذه الوحدة بين الموضوعي والذاتي ، فيجب أن تصبح أيضاً مادة للضمير ذاته وإلا أصبحت مفروضة استبدادياً وتغدو عابرة ومزيّفة : لا يكفي تكويناً أن يكون عقلانياً ، يجب كذلك أن يندمج في التاريخ الواقعي كله للشعب . ولهذه الغاية أثار هيغل مغامرات

(3 مكرر) من أجل تحليل دقيق لهذا المبدأ يراجع Cf. J.-P. Lefèbvre, P. Macherey, (Hegel et la société), PUF, philosophies, n° 4, p. 15- 19

نابوليون في إسبانيا ، ويمكن المتابعة بالكلام عن غويا Goya التي لا يتكلم عنها ، وعن Tres de Mayo ، وعن الكوارث التي يسببها حدث في التاريخ هذا الضمير الوطني الذي ظهر في مقاومة المجتاح : هناك طريقتان لهذا التوحيد للموضوعي والذاتي . « إن الدولة تشكل الوجود الموضوعي لهذه الوحدة . إنها إذن الاساس ومركز الجوانب المحسوسة الأخرى في الحياة الشعبية ، العنف ، القانون ، العادات ، الدين ، العلم . فكل عمل روحي ليس له غاية أخرى سوى وعي هذه الوحدة ، أي حريته »(4) . وفي هذه الرئاية يعطي الفن صورة للقيم والمعتقدات . فهو ليس إذن مجرد انعكاس لزمنه : انه لا يتيح أن ينحسر في وظيفة تعبير عن الظروف التي تحدده ، وإنما يلعب ، بالمقابل ، دوراً في هذه الشروط بالذات ، فتنغلق الدائرة ثانية بدون ترداد . وإذا كان الأمر كذلك فهذا يعني أن كل آونة تاريخية هي عابرة تنفيها التي تليها . مع أن صور تاريخ الفن ، في هذه الحركة ، لا تلقى مصير صور التاريخ ذاته : واقع روحي للغاية يسمو بالمدى المسجلة فيه ولا تزال صالحة لاستخدامها كإسناد . لا شيء يمنعنا من الاستمرار في أن نجدها مدهشة لأنها ، بالضبط ، ليست نماذج مسلك محدد تاريخياً ، وإنما آونات تفكير في القيم الأخلاقية . وبهذا المعنى يصل الفن الى شمولي ليس بإمكان الأخلاق أن تدعيه لأنه يستجوب ، في اليومي ، ما هو مسلم به ، وحتى إذا تعمق في الواقع الأكثر ابتذالاً فإنه لا يكتفي بالاستدلال عليه موضوعياً . وبالعكس إنه يعطي « هذه الحالية واقعاً جديداً في إعادة خلقها » . (Esth, I, p. 227) . وإذا كان الأمر كذلك فهذا يعني أنه ، في هذه الآونة من التاريخ ، لم يعد الواقع المبتذل وحالية العمل يفهمان على أنهما غير جديرين ، وإنما ، على العكس تماماً ، هما شكلا تعبير عن الالهي بالذات .

---

(4) Leçons sur la philosophie de l'histoire, Introd., p. 47, éd.citée

بُعد مأساوي

الفن إذن لا يحدد الآونة التاريخية ولكنـه محدد تمـاماً : ان La Ronde de nuit موسومة بـ « هذا الطابع من التـابعية الصلبـة » ولكنها لا تشكله ، مع انها ليست مجرد صورة مبيّنة . ففي غرابة التـأليف ، وتعدديـة الشخصيات عـلى المسرح ، وعدم الانتـظام الظاهري ، هناك لا شك شعب بكامله ، وليس رفقة رماة النقيب فرانز هاننغ كوك Frans Banning Cocq الذين يسـيرون . وهذا الأخـير ، من جهة أخـرى ، لا يقر فيهـا بالقيـادة . لقد أدخـل رامبراندت Rembrandt ، بعد قلب الهرمية والنظام المعتاد لرسوم المجموعة هـذه ، الحركـة المتزايـدة برفـع العلم في صميم المشهد المستعرض والموسوم بانتقال هذه الطفلة المرتدية الملابس الصفراء . حـركة دُفعت الى أقصى حـد ، حتى الخروج عن الإطـار : وقـد امتدت يد النقيب ، التي تحوّل بروزهـا الى انعكاس عـلى الثياب بلون الذهب الأصفر للملازم نحو المُشاهد . لوحة غريبة يمكن أن تكون موضوع تفسيرات مجازية أثارها هيغل تلميحاً مضفياً عليها ، في الوقت عينه ، معناها الاساسي . إلا أنها ، بطابعها اللانموذجي بالضبط ، كسبت قدرتها الخاصة . ويمكننا ، دون إرادة تصـويب تحليل هيغل الذي لا وجود له ، أن نحاول ، مع ذلك ، تفسيراً يتـأسس على المفـاهيم المثـارة هنـا . يجب المـلاحـظة حـالاً بـأن رامبراندت ، برفضه هذا الجمود المتصنع للرسوم الاعتيادية ، جعل من نفسه آلة هذا الاهتزاز ، الـذي وسم انعكاسـه الفني دائماً ، الأخلاقية الاجتماعية التي كانت تعتقد ذاتها ، في طبيعتها الخاصة ، صلبة كالحجر . وإذا جاء الفن العظيم في استمرارية تاريخية فإنه يظهر في الوقت عينه ، الشق الذي فرّق العناصر من قبل .

من وجهة النظر هذه يمكننا ، لكي نفهم بشكل أفضل موقع هذا الرسم في تاريخ أوروبا وموقع الفن في التاريخ ، أن نلجأ إلى مقاربة مع ما يقول هيغل عن الدين الجمالي في Phénoménologie . ففي بداية الفصل المخصص له (الفصل الثامن B) ، يقوم بتحليل للظروف التي يكون ممكناً في ظلها ، والتي في ظلها كذلك ترك الفنان المصري المكان « للعمل الروحي » لليونان . يجب أن لا تكون الروح منفصلة عن العالم المحسوس ، وهو ماهية تمتص منه الفردية ، قدرة مطلقة تخضع الضمير الذاتي وتلغيه بحالته هذه . فيجب إذن أن تكون موجودة فعلياً في شكل عالم أخلاقي . ومن هنا أدرك هيغل هذه الوحدة الاخلاقية والسياسية المميزة للحاضرة اليونانية التي تحكمها القوانين . إن المدينة La Polis ، بخلاف الاستبداد الشرقي حيث القيادة تفرض من الخارج ، تتمثل كنظام عقلاني وانساني : فالتعليمات ليست فيه لا كيفية ولا غريبة ، ويجد فيها المواطن إذن بشكل محسوس مجموعات تحديدات تجعله يعمل ، وله ، دون أن يكون عليه أبداً ، أن يسأل نفسه عما يجب أن يفعله ، ورغم كل شيء ، الاحساس بالحرية . هذا هو ، برسم بياني مختصر ، أساس هذا المجموع البديع الذي هو الحاضرة اليونانية : وحدة متجانسة لتعبيرين متناقضين : الماهية الاخلاقية والذات الشخصية .

وبالفعل ، إذا كانت التعليمات ، في العالم الأخلاقي ، قد تحققت عفوياً - كطبيعة ثانية - فقد تمثلت في الفن ، وإنما ليس في وسعها أن تكون كذلك لا في شكل مبادىء مجردة ولا ككيان خاص ، مما قد يكون غير معقول : فالصورة الفنية تجمع في ذاتها إذن الشمولي والخاص : فهي أولاً تمثال إله في شكل بشري

كتجسيد لقوة غير طبيعية . إلا أنها تغدو بسرعة بطلاً يساهم ، بعمله الاستثنائي ، كأوريست Oreste الذي يثأر لأبيه ويهرب من الايرينيين ، في إقامة النظام العقلاني الجديد : وتظهر أثينا Athéna ذاتها لتكريس الاريوباج Aréopage[1] كمحكمة للحاضرة والالوهيات السلفية ، كحارسة القوانين الأبدية للعائلة . إنها وحدة تحققت بين السياسي والخاص ، وبين المذكر والمؤنث . ولكن المسرحية لا تصبح قابلة للتمثيل ، بالضبط ، الا ابتداء من الآونة التي يعود فيها المبدأ معاشاً فقط على أنه منطلق من الذات : فالاسطورة هي دهشة بشكل عجيب من أجل ذلك كان أرسطو يرى فيها ما قبل تاريخ الفلسفة : فالاندهاش هو طرح للمناقشة ، ولا سيما أن المأساة هي استعادة مسرحية للاسطورة ، وتمثيل للبطل في العمل ، مما يضفي عليها نظاماً فلسفياً للغاية . والصورتان الرمزيّتان لقمة العالم اليوناني هما ، في الوقت عينه ، إشارة لتقهقره وتجاوزه : فأنتيغون Antigone وسقراط يعبّران ، في نماذج مختلفة حقاً ، وفي الوقت عينه ، عن بروز الذاتية واستحالة تكوينها كمبدأ فعلي في هذا العالم . لقد لعبت انتيغون قبل سقراط إذن ، دوراً مزدوجاً : بكونها مستبعدة في حقبة ماضية ننحني عليها للتفكير في أسس الآونة الحالية ، فهي تتيح لنا وعي الواقع الفعلي للعالم الاسطوري المفهوم كوحدة لقانونين سياسي عائلي . وبكونها ممثلة حالياً في شكل مأساة يقوم بلعبها ممثلون احياء فهي من قبل دلالة على تحليل التوازن الذي وجد في السابق .

وإذا طبقنا ، بحثاً عما يجب أن يتغير mutatis mutandis ، هذا

---

(1) اريوباج : جبل في أثينا .

التحليـل على La Ronde de nuit ، نفهم ، بشكـل أفضـل ولا ريب ، تمفصـل الأخلاق والفن ، ومـدلول الفن في جـدارته في إعطاء الحالية واقعاً جديداً . ولنقلْ فوراً : نحن أمـام انتزاع مـا يختبىء في الحالي من ابتذال لنضفي عليه واقع الأزمنة البطولية ، أي واقع زمن مضى حيث كان فيه النظام القضائي والخلقي في حمْل .

« الماضي . . . لا يعيش إلا في الذكرى ، والذكرى ، بذاتها ، تخلق حول الطبائع والأحداث والافعال جواً من العمومية لا يسمح للخاصيات الخارجية والعارضة أن تكون شفّافة (. . .) . ففي العصر البطولي لا يكون كل طابع ، والفرد بشكل عام ، قد وجد بعد أمام المادي والمعنوي والقـانون التي تفـرض نفسها عليـه كضرورة شرعيـة » .Esth., I, p) (250 .

والحالية ليس في وسعها أن تعطي مكاناً لعمـل فني ، إما لأن الشعب العامل يخلق ، بشكل بطولي ، عالمه الاسـطوري ، وإما لأن النظام القانوني يحدّد لكل واحد مهمة خاصة بركاكة . نحن لا نذهب الى المسرح لنشاهد فيه ما نراه عندنا : « الجميع متعبون ، حبيـاً ، من التمثيل الـطبيعي للقصص الصغـيرة للحيـاة البيتيـة اليومية » (المرجع عينه ، صفحة 218) . كيف يمكن إذن تحقيق أعمال مدهشـة ، أي ذات محتوى روحي أصيـل مركـزها الحـالية بـالذات ؟ هنـاك تنـاقض واقعي تمثّـل La Ronde de nuit ، في غرابتها ، حلاً له . إن La Ronde de nuit ليست مشهداً لنوع ما ـ إنها ليست طوافاً وليس هناك ليل ـ وليست رسماً لشخصيات غريبة كالطفلة بثيابها الصفراء اللون ، والصبي الشاب ، اللذان جـاءا يعكران النظام المعتاد لرسوم المجموعات هذه ـ وهي لا تقل إسناداً الى الحالية والى الشركـاء الذين أرادوا أن يكـونوا ممثلين من قبـل رامبرانت الشهير Rembrandt . لم يكـونوا يـريدون أن يصبحـوا

أبطالاً رمزيين لـ « طابع التابعية الصلبة هذا » ، ولم يكن هو أبداً يـريد تشـويههم بهذا الشكـل ، وأبعد من النيـات التي تجعل من الانجاز وثيقة تاريخية ، هنـاك اللقاء المـدهش بين الفـردية وبـين شعب ، والاحساس بالمأساوي والمعارضة العنيفـة للظل وللنور ، للنور كواقع مكوّن لا يـوجد إلا في صراعـه الدائم مـع القاتم ، بحيث لا نستطيع فيها تخيل أحدهما دون الآخرالذي تغذيه قراءات العهد القديم . والنور هنا هـو كعامـل حركـة : تحطّم في ذاتهـا العتمة ، وبهذا الانشقاق تنمي إجراء تحقيقها ، لا كمجرد انتشار خطي : فالسير الاجمالي مخترق جانبياً ، بشكل يجعل هذا التحويل المخطط لمرات ثلاث (من قبل الـطفلة ورمح وصبـطانة مـدفع) يساهم في النهاية في وحدة مجموعة التكوين . إلاَّ أن الوحدة ليست متجانسة : فالتناقض يعتريها . وتبدو الغرابة لنا آتية من الاستقلالية الظاهرية لهذا الكل المفتوح ، في الوقت عينه ، .من قبل المقدمة ، والقدم التي على حدود الاطار والنقيب والملازم ، والفرقـة متجهة صوبنا ، منطوية عـلى ذاتها ، بعيـدة عنا : ليس هنـاك أي نظرة تشتبك بنظرتنا أو تستفهمنا . ألم يرسل رامبرانت Rembrandt ، على هذا النحو ، هؤلاء الناس خارج الحضور المباشر باتجاه الأزمنة البطولية ؟ ألا تعود غرابة المشهد الى هذا الانتماء في زمنيّة مزدوجة ؟ ألا يحمل هذا الشق ، رغم البراءة الهادئة التي تقرأ في العيـون ، مصيراً مأساوياً ؟ وما هو هذا الضيق في نظرة الطفلة ؟ وما هو هذا العصفـور الأبيض والميت والمشنوق عـلى حزامـه ؟ ممـا هي هـذه الاشارة ؟ إلى أين يتجه هذا الشعب ؟ ألا يمر مستقبل الروح التي يجسدها بنفيه الخاص ؟ كل شيء يبدو أنـه يشير هنـا إلى أن هذه الآونة من القمة هـذه الحالـة من التوازن التي يبـدو فيها الشعب كإنسان سعيد ، سبق أن أقام فيها نفيها وتجاوزها (Aufhebung) .

ولتحديد المماثلة بشكل أدق يجب أن لا يكون ، بالطبع ، البعد الذي نعتقده مأساوياً لدى رامبرانت في La Ronde de nuit ، من نموذج المأساوي اليوناني ذاته . فهذا « يبرز بشكل أساسي سلطان القوى المعنوية وسلطان الضرورة ، دون أن يسعى ، أكثر من اللازم ، الى التعمق في الذاتية والفردية للطبائع التي تعمل » (Esth., IV, P. 291) . وهذا المظهر الأخير بالضبط هو الذي يسيطر في المأساة الرومنسية التي يمثلها ، حسب هيغل ، شكسبير أفضل تمثيل . والمرحلة العصرية ، سواء من وجهة نظر التاريخ أو تاريخ الفن ـ هذه الوحدة الضرورية ـ هي في الواقع متميزة بأسبقية الفردية . ولذلك فإن المأساة الشكسبيرية موسومة بميزات كاملة في نزاع مع الظروف ، ذلك بأن الغايات الخاصة هي التي تهم . فالذاتية تذيب المطلق ذاته . فحقيقة المأساة هي إذن الملهاة : « إن الفرد ، عن طريق الضحك الذي يذيب ويمتصّ ، يؤمن انتصار ذاتيته التي ، رغم كل ما يمكن أن يحصل لها ، تبقى دائماً واثقة من نفسها » (Esth., IV, p. 267) . وهذا الذوبان عن طريق الضحك هو جوهري لأنه يصل الى الفن بكامله ، وهو يتوافق تماماً مع الآونة التاريخية للفن الهولندي ، مع هذه الغبطة التي تستقر في هذه المشاهد ذات النوعية : « إن الهزلي ، عند الهولنديين ، يخفي ما يمكن أن يكون سيّئاً في وضعه » (Esth., III, p. 314) . ومع ذلك فإننا نرى فيه حتى في المشاهد الطبيعية والطبيعة الميتة « نوعاً من السخرية والتهكم (. . . .) على حساب العالم الطبيعي الخارجي » (Esth., I, p. 220) . وهذا النوع هو الذي يبعد عن العالم المبتذل العادي . وهذا الهزلي الذي يتميز بـ « طمأنينة الروح ، والغبطة المجنونة التي يستقبل بها أي إخفاق وأي مغامرة ، وقرينة حماقة أو جرأتها ، وقرينة خطأ وجرأته ، وقرينة ذاتية

وجرأتها ، هذه الذاتية التي لا تشك في شيء ولا تدع ذاتها تعكس من قبـل أي شيء » (Esth., IV, p. 205) ، نجـده أيضـاً لـدى شكسبير .

فهل رامبرانت هو الند الرسمي لشكسبير؟ إن تحاليلنا تسمح ببعض المقاربات التي لم تكن أبداً موضوعة بشكل صريح من قبل هيغل نفسه . وفي أي حال إن المأساوي الذي نقرأه عند رامبرانت في الانشقاق الذي كان الصراع بين الظل والنور تعبيراً عنه ، ليس مجرداً لا من الطمأنينة ولا من الهزلي أو التهكم : طمأنينة النقيب والملازم اللذين يبدوان غريبين عن حركة مجمل المشهد : إبتسامة أو بـالأحرى ضحـك تهكمي ، أو حتى ساخـر للطفلة ، بعد قـطع الحركة ، يجعلان غرابة قلقة تخيم على المجموعة هي بالضبط غرابة الذوبان . ونجد أنفسنا على خط العُرف Crête . والانشقاق الذي نراه يرتسم هنا أليس الانشقاق الـذي يقطع الـذاتية عن محيـطها الاخلاقي ، لأن هذا المحيط بالضبط يبدأ بأن يجعل من الفـردية القيمة الوحيدة ، ولأن المحتويات جميعاً تذوب أمام بروز الذاتية ؟ آونة إنكسار طالما أن القرن السابع عشر الهولندي لا يزال موسوماً بهذا التجمع الأخلاقي الذي حمل هؤلاء البورجوازيين البروتستانت الى ذروة مجـدهم . إلا أن هذا المجـد يحتبس أسباب ذوبـانـه في معارضة المصالح الخاصة ، فيجد الفنان نفسه ، أكثر من كونه في ذاته ، في الوحدة ، أي في محتواه :

« إن الروح التي تحدد ذاتها والتي تتأمل في لا أحاسيسها وأوضاعها ، والتي تكتشف هذا اللامتناهي وتعبر عنه ، إنه الروح البشرية التي ليس هناك أي شيء غريباً عنها مما يتحرك في النفس البشرية » (Esth., II, p. 364) .

إنـه أيضاً رامـبرانت La Ronde de nuit حقاً ، ولكنـه يفتح سلسلة من الـرسوم الـذاتية ، كتـأمـل في الـذات أو تحـولات ، ويكشف الصور والطبـائع البشريـة . وإذا تكلمنا عن المـأساوي هنا ، فإننا نتكلم عن مأساوي الاحساس بمصالحة مستحيلة وبوحدة وبضيق .

هل هذه التحاليل مفرطة ؟ إن المسألة ثانوية في الواقع . فأمامنا أن نبـين فقط كيف يتمفصل ، عنـد هيغـل ، الفن بـالأخـلاقي وبالسياسي ، وأن نُفهم أن فرضية الانعكاس المرآوي لتعبير الواحد عن الآخر هي اختصار مفرط . إن العمل الفني ، عند هيغل ، ليس في التاريخ أو متعلقاً بالتاريخ ولا كاملاً ، إنه تاريخي : انـه ليس في أساس التاريخ ولا عنصر بين عناصر التاريخ الأخرى ، وإنما إنعكاس على الآونة التاريخية . وهذا في الواقع ما يجعل الفن أول آونة للروح المطلقة . ومن هنا بالذات هو يميل بالضرورة الى تجاوز الحدود التصورية لارتقـائه : إن آونـة الانعكاس هي تمـاماً الآونة التي يكون الخاص فيها موجوداً في العام ، حتى في الشمولي . ومن هنا إن العمل الفني يفهم من الحاضر ما سبق أن أصبح تجاوزاً له ، حتى وإن لم يصبح بعد قابلاً للتفكير فيه .

« ليست هذه الحياة هي التي تتراجع رعباً أمام الموت وتتوخى الفناء ، وإنما هي الحياة التي تحمل الموت وتصون ذاتها حتى في الموت ، هي حياة الروح » (Esth., I, p. 29) .

وهذه الحياة التي تحمل الموت هي ، عند هيغل ، علامة الحركة ذاتها للفكر ، حركة غايتها المعرفة المطلقة ، أي المعرفة غير الزمنية للتاريخ في ضرورته . وما نود أن نقوله هنا هو أن الفن يساهم فعلياً في هذه الحركة . وفي النظر اليه على هذا الأساس ، في أي حال ،

فإنه يشكل ، بالنسبة إلينا ، حقيقة حية . ولكي نقول ذلك بطريقة أخرى ، يجب التمييز بين موقفين متعارضين أمام العمل الفني . الموقف الذي يقضي بإسناده الى مرحلته وتجميده كتمثيل مشهر لزمنه . فالفن يحمل في ذاته هذا الخطر القاتل طالما أنه ، في جوهره ، تمثيل محسوس جامد . والموقف الثاني يأخذ في الحسبان هذه المخاطرة وضرورة الحركة التي بموجبها تنفي حقبة ما ذاتها ، وتحتبس تجاوزها الخاص . وبذلك يتوصل الانجاز الفني الى الابدية : فبقدرته على احتواء نفيه الخاص به ، يتوصل الى حقيقة التاريخ التي لا يسعها أن تتجمد في آونة من آوناته . إذن فالقول عن الفن انه تاريخي هو إذن التفكير فيه في صميم الاجراء ، في الآونة المحسوسة للروح المطلقة ، أي الاحساس بالذات للروح المطلقة في حركة لتحقيق ذاتها ، أي وعي التجاوز الضروري للحاضر . « تكتسب الروح حقيقتها بشرط أن تجد ذاتها من جديد في التمزق المطلق وحسب » (Phéno., I, p. 29) . ونفهم إذن أن المأساوي يمثل صورة مميزة للتحليل الهيغلي للفن ، لأنه يعطي شكلاً للمصير ولضرورة الصيرورة . ولكن ذلك ليس أبداً الصورة الأخيرة : فالضحك وحده قادر على إذابة ما هو موجود وعلى أن يصنع مكاناً واضحاً ويتجاوز تجريد ضرورة خارجية كمقدمة للذاتية . قطبان تحاول الجدلية التاريخية أن تبقياهما معاً .

وبذلك فإن الفن ، كما الدين ، ليس في ذاته قادراً على جلاء وضع كهذا . وإذا لم يقم التفكير الفلسفي باحياء هذه الانجازات الصامتة ، فسوف تبقى الى الابد جامدة في خرسها ، ميتة بموت مختلف عن الموت الذي يميز حياة الروح . إن وجهة نظر الفكرة وحدها تسمح بأن نستمر في سماعها بشرط بذل مجهود لكي نفكر .

الفكرة ـ الجميل

الفكرة

لنبدأ باستعارة :

« الشجرة كلها محتواة في البلوطة حسب مثاليتها . عندما تنمو البلوطة لتصبح شجرة نرى أمامنا واقع البلوطة . والبلوطة ، بكونها جرثومة هي المفهوم والشجرة هي الواقع . كل مفهوم الشجرة ممثل بما يكوّن جرثومها : فالشجرة ليست سوى « تفسير للمفهوم ، سوى هوية المفهوم والواقع » (Esth., I, P. 157) .

إن المفهوم لا يدل هنا على فئة الذكاء الذي يتيح توحيد التحديدات العامة بمجموعة مواد متماثلة . وهكذا فمن مفهوم شجرة يمكننا أن نكوّنه في ذهننا ونعبر عنه بكلمة « شجرة » نجمع ثانية ، وبشكل قطعي ، جميع الاشجار الممكنة ، ونتعرف اليها في حقل تجاربنا . وهذا لا يعود الى الحكم وإنما الى الكائن الذي هو الوحدة الجوهرية للتحديدات التي نرى انتشارها في الواقع الظاهراتي : فالشجرة هي بكاملها شجرة في كل من أجزائها . والشجرة وحدة الجذور والجذع والأغصان والأوراق والثمار . ولا يمكنها أن تكون إلا لأنها بكليتها وبمكمونها ضمن جرثومها . عندما يقول هيغل ، بشكل مجازي ، إن هذا الجرثوم هو المفهوم ، فهو يعني إذن أن وحدة الفوارق هذه التي تصنع الشيء الواقعي ليست ، أصلياً ، في التمثيل وإنما في الكائن بالضبط ، وتصبح فعلية في إجراء انتشارها في آونات مختلفة وبواسطة هذا الاجراء . فالمفهوم ليس إذن موجوداً بالفعل الا إذا نفى ذاته متخذاً شكلاً وأصبح ، في

مثلنا ، شيئاً محسوساً . فعليه أن يتحول من الشمولي الى الخاص : فالشجرة ليست شجرة بشكل عام ، ولكنها مع ذلك هي هذه السنديانة هنا ، أو شجرة البلوط تلك هناك في طرف غابة . ولكن الشجرة موجوده دون أن تنحسر في السلسلة اللامتناهية للاشجار الخاصة : ولو لم تكن كذلك لكان التبعثر غير المحدود لوجودها يمنع أي إعادة تجميع في نوع واحد ، ولما تمكنا من التعرف اليها عبر الاشجار . فالخاص ذاته - نفي الشمولي - هو إذن منفي لمصلحة الفريد الذي لا يمكن التعرف إليه إلا في مساهمته مع الشمولي ، كما يقول ج - هيبوليت . J.Hyppolite:

« المفهوم هو القدرة الكلية التي ليست هذه القدرة إلا بإظهار ذاتها وتأكيد ذاتها في الآخر الخاص بها ، إنها الشمولي الذي يظهر كالنفس للخاص ويتحدد بشكل كامل فيه كالنفي الأصيل أو التفرد الأصيل »[1] .

فالفكرة هي وحدة المفهوم ، والواقع المحدد من قبل المفهوم :
« المفهوم هو النفس والواقع هو الغلاف الجسماني . والمفهوم المحقق هو الفكرة (. . .) . فالفكرة هي إذن الواقعي بشكل عام ولا شيء غير الواقعي . فما هو واقعي يظهر إذن في أول الأمر على ان له وجوداً خارجياً ، على أنه واقع محسوس : ولكن الواقعي المحسوس ليس حقيقياً وواقعياً بالفعل إلا بقدر إنطباقه مع المفهوم » (Esth., I, p. 155) .

إن تأسيس التفكير على الفكرة ليس إذن الانطلاق من تجريد محدد فكرياً . إنه الاعتراف بأن هذا الروحي لا يمكن أن يكون حقيقة إلا إذ تجسد ، أي إذا اعطى المادة ذاتها تصويراً يظهره بشكل

---

(1) Genèse et structure de la philosophie d'esprit (Aubier, p. 143) .

صحيح ، وهو ما يعبر عن ذاته في هذه الفرضية التي تتضمن في النهاية النظام الهيغلي كله : لا يمكننا أن نقول عن المطلق إنه ماهية وإنما موضوع .

« يجب أن نقول عن المطلق إنه نتيجة بشكل جوهري ، أي إنه ، في النهاية فقط ، ما هو في الحقيقة : وفي ذلك تتكون طبيعته بالضبط أي أن يكون واقعاً فعلياً ، موضوعاً أو نمواً في ذاته » (Pheno., Préf., I, p. 19) .

والانطلاق من الفكرة للتفكير في الفن والقول إن الجميل هو الفكرة ، هما إذن طرح الوحدة التصورية للمجموعة التاريخية لاعمال الفن ، وفي الوقت عينه ، إضفاء معنى عليه . إن الاعتراف بأن إنجازاً مجرداً من مدلول هو أيضاً مجرد من سبب وجوده ، وبالتالي فهو غير موجود فعلياً : إن العمل الفني ، إذا لم يكن فكرة مجردة منفصلة عن العالم المادي ، لا مجرد صورة قابلة لان تنحسر في أي فائدة ، هو الوحدة الدالة على شكل محسوس ، وعلى محتوى روحي تحت سيطرة المحتوى . « لا يوجد في العمل الفني أي شيء إلا ما يعود للمحتوى ويصلح للتعبير عنه » (Esth., I, p. 144) . فالفكرة لم تعد إذن ، كما عند أفلاطون ، جوهراً منفصلاً عن المظاهر . إنها تتيح التفكير في وحدة إجراء غائي وضرورته .

تصوير ومحتوى

هذا التمفصل للشكل المحسوس وللمحتوى يجب أن لا يحمل التباساً : فالأمر لا يتعلق بانحسار العمل الى مقول قابل للتحديد فكرياً . فتجاه الحقيقي الحاضر في الفن تكون حقائق الادراك ، التي نحصل عليها من التحليل ، تجريدات عادية . ويبقى المحتوى الروحي ذاته تجريداً صرفاً مجرداً من واقع فعلي

(wirklichkeit) إذا لم يتزود بوسائل إتخاذ صورة ، أي أن يتحقق بطريقة تناسب ما هو عليه .

« يجب أن لا ننسى أن كل جوهر وكل حقيقة ، كي لا يبقيا تجريداً صرفاً ، عليهما أن يظهرا (. . . .) . فالظهور ذاته هو بعيد عن أن يكون شيئاً ما غير جوهري ، إنه يكوّن ، على العكس ، آونة جوهرية للجوهر » (المرجع عينه ، صفحة 29) .

والجوهر لا يكون في حقيقته الا بقدر ما يتفاضل عن ذاته ، أي أن يظهر في صورة خاصة وتامة . فالصورة ليست إذن غلافاً مألوفاً ، مجرد ثياب مستعارة ، حكاية القيام بجولة صغيرة في المكان والزمان . إنها ليست هذا الوعاء القليل الأهمية . وحسبنا أن نثمل . . . بفضل محتواه . وإذا كان المظهر جوهرياً للجوهر فلأن الجوهر يبين ذاته فيه ولا يمكنه ذلك إلا إذا حدده بما يتوافق مع طبيعته الخاصة . وعلى عكس ما يمكن للصيغة الأولية أن تترك من مجال للتفكير، وعلى عكس الافكار الكثيرة التي تلقيناها من هيغل، فإن هذه الأوليّة المعطاة للمحتوى لا تعني أن التصوير هو حشوي ، على العكس تماماً : لأن وحدة المحسوس والجلي ينظر اليها على أنها متناقضة ، فالتمفصل في العمل للصورة والمحتوى لم يتم تحليله أبداً على أنه حضور مشترك كماهيتين غريبتين أولاهما عن الثانية ، وإنما كنتيجة لقدرة المفهوم على أن يحقق ذاته ، أي أن يعطي ذاته الصورة التي تناسبه . فالتصوير يؤمن للمحتوى حضوره الواقعي ، ووجوده الملموس . وهذا ما نراه : إذا كان المحتوى حاسماً فليس لأن بالامكان اعتباره بذاته بالاستقلال عن التصوير ، وإنما بالأحرى لأنه يحدد الصورة الخاصة التي بدونها لن يكون سوى تجريد . إن ضبط المحتوى يعني إذن إدراك سبب التصوير . وهكذا ، عندما

استعدنا قراءة الرسم الهولندي ، حاولنا بيان أن الرسم وحده بإمكانه أن يرتبط بالمظاهر المعتبرة كذلك ، وأن هذه الفائدة مؤسسة على حركة تاريخ الشعب الهولندي . إن إحساس الشعب الهولندي بذاته في هذه الآونة لم يكن بإمكانه أن يظهر في شكل فني غير الشكل الذي أخذه هذا الرسم . فالصورة والمحتوى ليسا إذن قابلين للفصل واقعياً : فالصورة هي الوساطة التي بدونها لا يكون للروحي وجود . فهي لن تكون أبداً غير مناسبة للمحتوى الذي تحتبسه : حتى ما نعتبره رعونة يأخذ معنى . فالتشويهات تعبر عن حالة للروح لم تتمكن فيها من أن تتجسد إلا عن طريق الوساطة هذه . فالعمل الفني هو إذن شكل خارجي حرفياً ، العنصر المحسوس الذي يظهر المحتوى الروحي ، لا عن طريق حركة إسناد ، وإنما عن طريق تنظيم لاجزائه ، تنظيم لا يمكن أن يكون إلا نتيجة عمل روحي (Cf. Texte 5) .

الجميل

يبقى أن نحدد بالضبط ما هو المحتوى الذي يأخذ صورة فنية . فبالاستناد الى كل ما سبق أن أبديناه بإمكاننا ، بسهولة ، أن ندرك أنه الروح ذاتها ، الحقيقي ، هذا المطلق الذي به يأخذ التمزق ، الذي هو عمق الوجود البشري ، معنى ، والذي فيه تستطيع التناقضات أن تمتص ذاتها . وفي نبرات صوفية محققة هو يمثل عند هيغل هذا اللامتناهي غير الموجود الا بوساطة المتناهي الذي لا يمكن أن يوجد بدون الاتجاه الى اللامتناهي . ومن هنا هذه الميزة الجوهرية : « هناك في الفن معرفة للروح المطلقة على أنها مادة للروح المتناهية » (المرجع عينه ، صفحة 142) . إن المطلق في الفن هو الذي يأخذ صورة محسوسة ، ويسعى إلى أن يتمثل نفسه .

وهذا ما سبق أن رأيناه في اشكال أخرى مبيّنين ان في الفن تعطي الروح صورة عن ذاتها ، في آونة محددة ، وأن الفن هو الآونة الأولى المحسوسة للاحساس بالذات للروح . وبهذا المعنى يمكن للفن أن يكون حقيقياً :

« إن الأنا أو مادة خارجية أو عملاً أو حدثاً أو حالة ، لا بالمعنى الذاتي للكلمة الذي هو المطابقة لتمثيلاتي ، وإنما بالمعنى الموضوعي ، ليست ، في واقعها ، سوى تحقيق المفهوم ذاته (Esth., I, p. 160) .

يمكن إذن الاستنتاج بأن عملاً ما هو حقيقي بمقدار المفهوم ، أي ، كما سبق أن رأينا ، ان الروح كحرية وكقدرة على تحديد ذاتها ، تتحقق فيه . ولكن التوافق بين الروحي وبين المحسوس ليس دائماً فعلياً : فإذا فهمناه كنتيجة للعمل ندرك بسهولة أن آونات غير متوافقة تنصب المجرى التدريجي لانتاجه . فالمثل الاعلى يتميز إذن بالملاءمة بين المحتوى والتصوير ، ويساهم بذلك في الحقيقي . والجميل هو إذن كالشكل المحسوس للحقيقي ، بمعناه الموضوعي حيث الحقيقي يعني الفعلي ، وإذن العقلاني أيضاً . ولكن الجميل يحتفظ بهذه الفرادة الجوهرية للظهور دائماً في شكل محسوس . « الجميل هو الفكرة المفهومة كوحدة فورية للمفهوم ولواقعه ، من أجل أن يتمثل في إظهار واقعي ومحسوس » (Esth., I, p. 166) ، بما يشكل ، في الوقت عينه ، جوهر هذا الشكل للروح وتحديده الذي هو الفن . من هنا تنجم ثلاث محصّلات :

1 ـ إن الفكرة ، في الطبيعة ، هي في حركة الحياة التي هي انتشار قدرة في تعددية لا متناهية للصور ، وإنما هي أيضاً في العضوية توزع الاعضاء المتممة في ظل وحدة المجموع الجسماني . والعضوية ليست آلة : إنها منظمة ذاتياً بشكل مرتبط بغاية

داخلية ، وبالتالي هي لا تحددها خارجياً . إلا أن هذه الوحدة الطبيعية تبقى محددة لأنها مجردة من الاحساس بالذات : إنها ليست جميلة إلا بالنسبة الى الغير ، أي بالنسبة الينا ، المزودين بالاحساس بالذات وبالعقل والقادرين بالتالي على أن نرى ، في هذه المواد الطبيعية ، التعبير عن الروحي .

2 ـ الجمال الفني هو إذن متفوق على الجمال الطبيعي ، لأن الروح فيه تعمل عملها بوعي ، مما يعطي معنى للعمل الفني : « إن مهمة الفن أن يعمل بشكل يصبح الظاهراتي ، في نقاط مساحته كافة ، العين ، مركز النفس ، ويجعل الروح محسوسة » (المرجع عينه ، صفحة 210) . فالفن يمكنه ، بهذا الشرط فقط ، حيازة النماذج الطبيعية : وذلك من أجل تحقيقها وروحنتها ، أي اعتبارها بالاستقلال عن تحديداتها الخاصة وعن الحوادث التي يمكن أن تؤثر فيها . وعلى العكس تتميز صورة المثل الأعلى باستقلالها وقدرتها على تحديد ذاتها بذاتها ، وأن تحقق ، في الوقت عينه ، غايات أو تعبر عن أحاسيس ليست خاصة وإنما شمولية ، وفي النهاية ، إن فيدياس Phidias هو الذي جعل من الجسد البشري جسداً جميلاً ، وصوفوكل Sophocle جعل من انتيغون Antigone وكريون Créon صورتي المعارضة المحتومة بين بُعدي القانون والواجب تجاه الأموات والواجب تجاه الحاضرة : ليونار Léonard ورافايل Raphaël رسما الصورة الكاملة للحب الامومي . وشكسبير دفع بالطبائع الأكثر براءة كما الأكثر حقارة الى أجلها . والرسامون الهولنديون رفعوا المبتذل أو التافه حتى المعنى الذي يجد شعب ذاته من جديد حوله . فهؤلاء وأولئك لا يجدون نماذجهم المكتملة في العالم الطبيعي . وعلى العكس : إنهم بعملهم يفتحون عيوننا على جمال الطبيعة بروحنتها

وانتاج الشكل الذي يتوافق مع المحتوى الروحي الذي يحملونه . وليس في وسع الفن روحنة الطبيعة إلا لأن الطبيعة تفترض الروح ، دائرة الأمثلية المطلقة .

3 ـ إذا كان من الممكن تطويق المثل الأعلى فلأن الفن يتحدد في المثل الأعلى ، في إجراء مفارقات ، وينتشر في التاريخ . ومن أجل ذلك ، كما سبق أن رأينا ، تكون الجمالية ممكنة : رؤية نظرية متواترة ، معرفة الفن في واقعه ، أي في تاريخه ـ والجمالية الهيغلية لا يمكن أن تكون الا تاريخية بالقدر الذي ترفض فيه ذاتها أن تكون معيارية ، أو بالأصح بكون المنطق الذي تتأسس عليه يدمج بُعد الغيرية ، وبالتالي إذن بُعد الزمن ، فالحقيقة لا يمكن فهمها إلا في حركة مسير تدريجي ، تتجاوز كل آونة الآونة السابقة وتدمجها فيها . والمثل الأعلى ليس معياراً لأنه لا يصلح لتحديد أولي لشروط انتاج الجميل . إنه يمنع ، في الوقت عينه ، أي نسبوية relativisme تاريخية . إلا أنه ليس سوى معنى الجمالية ، أي كإنعكاس متصور ومتواتر للفن . يجب إذن أن ننظر الى الطرق الملموسة لتحقيق المثل الأعلى للفن ، أي تمييز الشكل الخاص ، لكل من آونات هذه الصيرورة . بعد النظر الى الفكرة كمكوّن للمثل الأعلى ، نكون أمام تحديد الأشكال الفنية الكبرى في طابعها الجوهري . والفن ، بطبيعة الحال ، يرتكز على تناقض بين الروحي وبين المحسوس ، بين اللامتناهي وبين المتناهي ، فنستشعر أن أي شكل لن يكون بذاته ثابتاً بشكل كاف ، وأن كل شكل إذن يكوّن كذلك آونات من حركة المثل الأعلى للفن حتى الأخيرة التي يشكل تجاوزها تجاوز الفن نفسه . فموت الفن إذن ملحوظ في مفهومه عينه ، لا كحدث تاريخي ، وإنما كضرورة منطقية .

هرم ـ معبد ـ كاتدرائية

ليست الفكرة تجريداً منفصلاً عن الظهور وإنما ، وعلى العكس تماماً ، تتفاضل في ذاتها في آونات تشكل هي وحدتها ، والنظر الى الفن في نطاق الفكرة هو إذن النظر الى الأشكال التي تتحقق فيها فعلياً ، الى الضرورة الفاعلة في إجراء الفن عبر التاريخ . إن الإنجازات الفريدة لها ، حقاً ، حصة من الاحتمال ، على اعتبار أنها تحمل إسماً علماً . ولكن الجوهري ليس هنا : إذا كان العقلاني هو وحده الواقعي ، فإن وجود الانجاز لا يدرك إلا بمساهمته بهذه الضرورة المتأصلة في حركة العقل في التاريخ . وبمقارنة الهرم بالمعبد والكاتدرائية ، نبغي أن نبيّن ، في العمل ، هذه الضرورة .

الهرم

« إن ما يلفت أول الأمر لدى رؤية هذه العمارات المدهشة ، الأبعاد اللاقياسية (. . .) . من حيث الشكل ليس فيها ما يجذب ، فبضع دقائق تكفي للقيام بدوران حولها والاحتفاظ بذكراها » (Esth., III, p. 49) .

إنتاج بدون فائدة ، كبير قطعاً ولكنه ، مع ذلك ، يطرح مشكلة : ما هو مقصدها ؟ هذا السؤال لا يمكن إلاّ أن يطرح : يتمثل الهرم ، فوراً ، كإنجاز ، كإنتاج عمل وليس معطى طبيعيا . ومع ذلك فليس هناك أي شيء مرئي يعلن سبب وجوده . بحجم معتاد وغلاف غامض انه يعرض داخلية مختبئة . لِمَ هذه العتمة ؟ وما هو أكثر تناقضاً : لماذا يأخذ المعتم شكلاً بسيطاً ؟ إن تعقيد

العمل الرمزي هو الذي يطرحه هذا السؤال .

الهرم هو ، في الواقع ، التحقيق النموذجي لعمل الفنان المصري . إنه يعطي « في بساطته لوحة الفن الرمزي عينه » (Esth., II, p. 70) . يجب أن نفهم إذن ماذا يقصد هيغل هنا بالبساطة . لأول وهلة لا يشكل هذا المفهوم مشكلة : الاهرامات ، من الوجهة الهندسية ، « ارتباطات بسيطة لخطوط مستقيمة مع مساحات مسطحة ونسب متساوية في الأقسام ، حيث اللاقياسية لما هو مستدير مدمّرة » (Texte 2) . وبعبارة أخرى إنها منحسرة في علاقات بسيطة من الوجهة الرياضية ، تتحاشى الصعوبات التي يمكن أن تمثلها الأرقام غير العقلانية . وإذا لم نأخذ بالاعتبار ، ما يبدو أن هيغل يجهله ظاهرياً ، إن هرم خوفو Khéops مشاد حسب نسب داخلية تفرضها الدورة القمرية[1] ، فهذه البساطة الشكلية الظاهرية تكشف طبيعة الروح التي هي في مبدئه : « إن الشكل الأول ، لأنه الشكل المباشر ، هو الشكل المجرد للادراك » (المرجع عينه) . شكل قاتم ولا ريب . ولكه يتضمن الجوهري في التفسير الذي نبحث عنه . فلنحاول إيضاحه .

إننا نفهم على الفور أن الهرم (كما المِسّلة) هو في هذا النص

---

(1) الدورة القمرية nombre d'or مدتها تسع عشرة سنة ، وهي مقدار رياضي والتعبير الرقمي عنه هو $1{,}618 \simeq \frac{1+\sqrt{5}}{2}$ ، وهو يدخل في حساب النسب الذي ، على مدى تاريخ الفن ، كان موضوع علم روحاني حقيقي طالما انه كان يعتبر كمفتاح الجمال المطلق ، وحتى كمفتاح معرفة الكون والالهي . وبما أننا يمكن أن نجده ثانية في نسب الجسم البشري ، وبما أنه لا يعبر عن ذاته في نسبة حسابية بسيطة ، فهو إذن الاجل الجوهري المنعش للتجريد في تشييدات الادراك .

محدد مكانه في حركة تاريخ ، وخارج ذلك سيكون غير مفهوم بالنسبة الينا : الهرم شكل بسيط ، أي مجرد ، لأنه الشكل الاول ، شكل من الادراك . هكذا هي نقطة الانطلاق للتحليل الذي تقترحه الظاهراتية . يجب هنا التذكر بأن هذا النص موجود في الفصل السابع من La Phénoménologie de l'esprit المكرّس لتحليل الدين ، أي للمعرفة التي تأخذ بها الروح لذاتها : تكرار دائري للآونات المختلفة لاجراء الروح التي تمر دائماً بالمراحل عينها في جميع مستويات تحقيقها . فالإدراك يتوافق مع المرحلة الثالثة للآونة الأولى ، أي الضمير المتميز بخارجانية الموضوع والمادة : فالضمير يتثبّت من أن هناك مادة ، دون أن يتمكن أبداً من أن يتعرف الى ذاته حقيقة في المادة التي تطرح خارج ذاته . والإدراك ليس معطى أصلي للضمير وإنما نتيجة صادرة عن نفي مزدوج : نفي اليقين المحسوس ، أي نفي الشعور المباشر بوجود واقع هنا والآن ؛ ونفي للادراك الحسي أي لوضع شيء ما ، لماهية غير معطاة أبداً كماهية في الخبرة ، ولكنها توحّد واقعياً تعددية الاحاسيس المتقلبة التي تؤثر في الموضوع ، ويتميز بانحسار الظاهرات في قوانين رياضية ، في علاقات بسيطة . حركة تجريد يفقه الادراك منها ان الطبيعة تسوسها مبادئها الخاصة بها . وهذه الحركة الأولى ، حركة الضمير ، سوف يتم تجاوزها بحركة الاحساس بالذات ، أي بالاعتراف بالذات خارج الذات ، وفي الآخر . وإذا ألقينا بهذا الرسم البياني على مستوى تاريخ البشرية ، أو بالأصح على مستوى المفهوم الذي يكوّنه الناس عما هي الروح ، وبماذا يأخذ وجودهم التاريخي معنى ، أي على مستوى تاريخ الفن والدين ، فإن الصيغة التي نفسرها تتوضح بسهولة . ونكرر القول انه ، على هذا المستوى ، تعتبر الروح ذاتها كمادة معرفة . ولكنها لا تستطيع فعل

ذلك في أول الأمر إلا إذا أدركت ذاتها بواسطة واقع موضوعي عن طريق وساطة شكل محدد ، نهائي ، وقابل لأن يدل عليها بعيداً عن الوجود المألوف المباشر . وعلى طريقة الطفل الذي « يريد أن يرى أشياء هو ذاته فاعلها ، فإذا رمى بأحجار في الماء ، فلكي يرى هذه الدوائر التي تتشكل والتي هي من صنعه ، ويرى فيها ثانية ما يشبه انعكاساً من ذاته » (Esth; I, p. 61) . فالتصوير إذن هو الوساطة التي بدونها تكون الروح تجريداً غير محدد . وهذا السبب هو السبب الذي من أجله كان الشكل الأولي قبلاً نتيجة لا معطى أصلياً كان يمكن أن تكون الروح فيه محتواة كأنها في بيضة . كان من المفروض أولاً أن تبحث الروح عن ذاتها في واقع محسوس معتبر فوراً كإلهي : وهذا ما يعبّر عنه في عبادة الروح المضيئة حيث يكون النجم الشمسي ذاته قد اتخذ كإله وليس كصورة ممثلة للالهي . ثم بدخول الروح في ذاتها تعتبر نفسها كماهية غير قابلة للتمثيل ، مبدأ مطلق لأي وجود ، وكيان غير محدد تذوب فيه ، بعد الموت ، النفوس الفردية . هذه هي ، حسب هيغل ، السمة المسيطرة للاديان الهندوسية الأولى القادرة على تمييز الروحي من الطبيعي دون التوصل الى تصور الذاتية الشخصية . كان يمكن التعرف ، في ظل هذه الصور الثقافية ، الى ميزات اليقين المحسوس والإدراك الحسي . وهذه المراحل هي سابقة للفن : فالروح ، وهي لا تدرك ذاتها إلا انطلاقاً من قواعد طبيعية (الشمس ، وجود كائنات حية وفانية وقادرة على التناسل) ، أي روح الدين والطبيعة ، لا تدع ذاتها تحدد في أي شكل ، ولا تستطيع كذلك تحقيق أي إنجاز يكون له معنى . إنها هذه القدرة على إنعاش الكائنات الطبيعية ولكنها ، في الوقت عينه ، تبقى غريبة عنها . وتمثل مصر ، في التاريخ الهيغلي ، هذا التقدم الذي هو العمل الحرفي ، أي التحديد

الفعلي ، من قبل الروح ذاتها ، لأشكال محسوسة ، وانتاج الحاجات التي لم تعد معطيات فورية للطبيعة وإنما إنجازات يدعمها نشـاط روحي نوعي . لا أهمية تذكر هنا للصدق التاريخي للتأكيـد ، فما يجب إدراكه هو المنطق الفلسفي الذي يجعل من عمل الحرفي قاعدة النشاط الفني . وإذا كان الشكل الأول هذا مجرداً فلأن الروح ليس في وسعها التعرف الى ذاتها فيه حقيقة : انه حاجة محرومة من الحياة حتى أنها غير قادرة على عرض سبب وجودها بشكل واضح . ويتم كل شيء كما لو انه قد تمّ التخلّي عنه هنا ، كمجرد أثر يحيل ، كما لسببه ، الى حدث إنتاج قصدي . فالتجريد والسر الخفي ليسا إذن الا مظهرين لخاصية واحدة : تجريد الشكل الفكري يمنع الروح من أن تقيم في الانجاز مما يعبر عنه ، في نظرنا ، في الاستحالة التي نجد أنفسنا فيها للكشف عن مدلوله بالأخذ بالاعتبار الشكل وحده . فالانجاز هو إقفال وليس فتحاً : إنه يظهر لنا قاتماً ، لا لأننا لا نملك الأفكار التي تسمح بفك رموز الرسالة ، وإنما لأن المعنى لا يمكنه أن يكون فيها واضحاً ومقدماً بشكل فعلي . وعلى عكس رأي شائع ، يبين هيغل أن عتمة هذه الانجازات لا تعود الى الجهل الذي نكون فيه أمام سر ضائع ، وإنما هي جوهرية لها . ويجري كل شيء كما لو أن معنى الانجاز يتجاوز منتجه الخاص : فـالحرفي المصري ليس « العامل الروحي » اليوناني . إنه يتنكـر لذاتـه في الاعتقاد بمعنى عميق وخفي .

هذا هو باعث الخاصية الرمزية لانجازات الفن المصري . رمز هو ، في الواقع ، نوع من اشارة تثير مدلولاً عاماً انطلاقاً من صورة قابلة لاحتوائه ، بدون أن تتوافق معه ، من أجل ذلك ، بشكل ملائم . وهكذا بامكان الاسد أن يرمـز الى القوة ، والثعلب الى

الحيلة ، والمثلث الى التثليث ، ولكن السيف لا يستطيع وحده أن يرمز الى العدالة . فالرمزية تفترض إذن نشاط التخيل الذي به ، وعبر لعبة مماثلات ، يعطي المدلول نفسه . إن تعريفاً كهذا لا يزال سطحياً ويعود ، بشكل رئيسي ، إلى ما يسميه هيغل رمزية واعية تتحقق في أسلوب أدبي كالاستعارة والمجاز أكثر مما تتحقق في صور فنية محددة . وقد دعيت الرمزية المصرية لا شعورية لأنها تعود الى نشاط الروح التي تبحث عن ذاتها ، دون أن تعرف معنى التماسها غير الموجود إلا في الأشكال التي تنتجها دون أن تتعرف فيها أبداً إلى ذاتها بشكل واقعي ، والتي ليس في وسعها التخلص من تحديد مقلّص إلا في متابعة لعبة التصويرات الرمزية في مجموعة معقدة تتوضح فيها التشكيلات الفنية وتتقنع بشكل تبادلي . إنه عمل رمزي بلا أصل ولا غاية تقوم به الروح في هذه المرحلة ، عمل لا يقبل التفسير باسناد الى معنى واضح ، وإنما بمنطق ترابطي يتيح الانتقال من صورة إلى أخرى ، وتلعب كل صورة بالتناوب دور المدلول أو الرمز .

« يمثل اوزيريس Osiris النيل والشمس . والشمس والنيل هما بدورهما رمزا الحياة البشرية ، ولكل منهما مدلوله الذي هو رمز الرمز الذي يغدو مدلولاً . وأي تحديد لن يكون صورة بدون أن يكون ، في الوقت عينه ، مدلولاً : فكل مدلول هو المدلول الآخر الذي يتم تفسيره به . وهكذا يتشكل تمثيل واحد وغني حيث ترتبط عدة تمثيلات وحيث تبقى الفردية العقدة الاساسية ولا تحل في العام . فالتمثيل بوجه عام أو الفكرة عينها التي تشكل رابطة المماثلة لا تنبجس بحرية كفكرة بالنسبة الى الضمير ، وإنما تبقى مختبئة على أنها ارتباط داخلي »(2) .

(2) Leçons sur la philosophie de l'histoire, trad. Gibelin, Vrin, 1979, p. 159.

إستشهاد طويل فعلاً ولكنه يميّز بوضوح ما سميناه عمل رمزية ، ويظهر أسباب العتمة الجوهرية الخاصة بالرمزية . وإذا كان بالامكان القول إن أسطورة أوزيريس هي التمثيل المجازي للظروف الطبيعية للحياة المصرية الذي يضفي عليها بذلك معنى ، أي يفصلها عن وجودها العادي الطبيعي ، فبإمكاننا أن نقول إن الهرم هو صورة كنائية لجسد الفرعون الذي تحتبسه[3] .

وإذا استعدنا ، بالفعل ، وصف الهرم ، كحجم بلا فتحة ، يمكن القول إنه يحقق تماماً مفهوم الغلاف . وأهميته تبدو بنسبة ما يحتبسه . إنه يعرض ، في بساطته الهندسية الظاهرة ، الصورة الخارجية للداخلية الصرف ، هذا الداخل الذي لا يمكنه الخروج من ذاته خوفاً من الفناء ، والذي لا يكون إلا إذا توقى التعليمات الغريبة بانطوائه في ذاته . وعندما نعلم أن الهرم هو لحد ، وانه يحتوي جسداً ميتاً معطراً ، تتوضح اللعبة الكنائية : إنه بالنسبة الى الجسد ما هو الجسد بالنسبة الى النفس ، ويدعو الى الاعتقاد بأن النفس لا تنحصر في وجودها المادي . ويمكن أن يبدو ، لأول وهلة ، ان الاعتقاد بخلود النفس لا يمكنه أن يتزامن مع الاحتفاظ بالغلاف الجسماني الذي تخلّى عنه . إلا أن العكس هو الصحيح : إن الاحتفاظ بالجسد ، وتقديم رعاية أكثر له ، والعمل على عدم تعرضه للفناء مرة أخرى بأن يتساقط رماداً ، ووقايته من الابادة بتعطيره ، تعني صنع إشارة مصير النفس التي غادرته ، وهذا ما

(3) المجاز métaphore هو صورة الاسلوب في استعمال تعبير نستبدل به تعبيراً آخر بعد حذف التعابير التي تدخل المقارنة . والكناية métonymie هي صورة الاسلوب التي بموجبها ندل على فكرة بفكرة أخرى ، وترتبط هاتان الفكرتان بعلاقة السبب بالنتيجة ، والمحتوى بالمحتوى ، والجزء بالكل .

يؤكده المؤرخون : لقد راق لهيغل أن يذكّر بأن هيرودوت Hérodote يعتبر الدين المصري على أنه أول من اعتقد بخلود النفس الفردية . ويصبح الجسد المعطر والهرم المغلق ، والتقاسم بين الحياة وبين الموت واضحة : فالذات المحاسبة على أفعالها تعرض للمحكمة ما يتعلق بالأموات الذين تترأسهم أوزيريس وتدخل وهي تتبع طريق الغرب ، طريق الشمس في المغيب ، في المملكة الديماسية . ومجموع الصور الرمزية يشكل نظاماً معقداً يتفاعل فيه المجاز والكناية في تشكيلات تحاول إبراز مدلول المصير الشخصي . وهذا التعقيد وهذا الالتباس هما إشارة : إن الإنسان لا يعتبر نفسه كفرد حر يحدد عالمه من ذاته ، ويحمل في ذاته معنى وجوده ، ويبقى ، بالنسبة الى ذاته ، لغزاً .

والهرم هو تماماً اللوحة المكثفة للفن الرمزي : إنه يخفي ، طيّ بساطة الشكل ، سراً . إلا أن هذا السر الذي يحتبسه ليس سوى الإنسان نفسه الذي لا يعترف بذاته كشخصية حرة ، ولا يستطيع إذن ، واقعياً ، أن يتعرف الى ذاته في إنجازات تبقى خارجية بالنسبة اليه . وهو لا يقيم فيها إلا ميتاً ، « كروح خارجية في إجازة وتخلت عن تفسيرها بالواقع الفعلي » (Texte 2) . إلا أن هؤلاء الأموات يبقون أفراداً إستناداً الى مصيرهم في مملكة الأموات . وهذه الداخلية الشخصية لا تظهر لنا إلا في غيابها وبسبب غيابها : إنها لا تتأكد لذاتها في نشاط يظهرها كاملة ، فالكائن في ذاته والكائن لذاته يبقيان منفصلين . والحال أن خبرة العمل التي دشّنها الحرفي المصري هي التي ستتيح وحدتها : فهنا تظهر لا بما يتعارض مع الداخلية الروحية وإنما بما تظهر فيه فعلياً .

(3 مكرر) الديماسي : ما هو كائن تحت الأرض Souterrain .

وينظر الى هذا التطور على مستويين متداخلين : مستوى أشكال الروح ومستوى الصور الفنية . وتظهر اليونان كآونة من الفردية الجميلة ، فالرجل يعيش في نظام أخلاقي يعترف به بأنه نظامه . ويقابل ذلك إنفصال بين الفن المعماري وبين النحت . أما العمل المعماري في الهرم فيظهر ، لأول مرة ، متطابقاً مع المفهوم : فللهرم قصدية في أن يأوي ، ولكنه لا يحقق ذلك بشكل مثالي لأنه يقنع الجوهري أي ما يأويه : والغلاف يظهر على أنه أكثر أهمية من المغلَّف . إن تناقضاً كهذا لا يعيش طويلاً . تطوران يجب إذن أن يريا النور : فعلى هذا التناقض أن ينفتح ويسمح بالحركة الداخلية/الخارجية . فالداخلية ذاتها ، أي الذات الفردية ، عليها أن تؤكد ذاتها في استقلاليتها . وبعبارة أخرى إن الروح التي كانت قد بقيت مقطوعة عن الاشكال المحسوسة عليها أن تجد صورة قابلة لأن تعبر عنها بشكل مناسب ، أن تجد وسيلة لتتمثل في المحسوس لا ضده .

المعبد

أول اقتراب من المعابد اليونانية يجعلنا نحس بذلك فوراً : « إنها تعطي مظهراً يرضي تماماً ويجعلنا لا نرغب في أكثر من ذلك » (Esth., III, p. 74) . فنحن أمام طريقة كمال ، أمام مطلق . هذا الرضا المعترف به شخصياً هو مؤسس موضوعياً على تناسق لصرح ، السر الحقيقي للبناء اليوناني ، والتعبير عن نوع من الغريزة الفنية . ومع ذلك فإن سراً كهذا ليس فيه أي غموض : فالمعبد يسلم مفاتيحه من يعرف كيف يستجوبه . ويجب ، من أجل ذلك ، تقسيمه إلى أجزاء مكوّنة ، وحساب النسب الداخلية لا بوصف تجريبي ، وإنما باللجوء الى تحليل عقلاني مؤسس على مفهوم العمل المعماري .

والفن المعماري ، كجميع الفنون ، يصنع المادة الخام ويحوزها لينفخ فيها مدلولاً . وتتحقق وظيفته الخاصة به في نتاج له ، من الكوخ الى المعبد ، خاصية الاحاطة بحجم لتكوين داخل هو مكان وحدة التجمع أو الملاذ لتماثيل الاله ، مروراً بالهرم وهو مكان جسد الفرعون الميت . وهذا يعني أن الإنجازات المعمارية ليس لها معنى في ذاتها : إنها تتجاوب دائماً مع قصدية خارجية ، فهي إذن ، بالضرورة ، مؤسسة على مبادىء تحديد آلي ، دون أن يكون بإمكانها استعارة أي شيء أصيل للسيادة العضوية : فالأفراد ، في ذلك ، غير محدودين من الداخل ، إلا أنهم يحتبسون في ذاتهم قصديتهم ـ كما هو الحال مع الجسد البشري ـ الى أن يبسطوا ، بكل حرية ، أعضاءهم في المدى . والانجاز المعماري ليس وليد تقليد الطبيعة الحية ، وإنما يتجاوب مع متطلبات تستطيع ضرورة آلية ، بكل بساطة ، إرضاءها . وإذا كان علينا أن نلخص فبإمكاننا القول انها تؤول ، دائماً ، الى حل المسألة التالية : تنضيد كتل حاملة وكتل محمولة في سبيل الاحاطة بحجم في المدى القابل لأن يرضي استعمالاً محدداً . والمعبد اليوناني ، بتحليله على هذا النحو ، هو بالنسبة الى هيغل التحقيق المناسب لمفهوم الانجاز المعماري . ومن هنا هذا الجذب الذي يمارسه الفن المعماري اليوناني والارضاء الذي يحمله . فإذا انحسر الى عناصره البسيطة ، يغدو المعبد تشكيلاً للاعمدة ، وهيكلاً لبنيان ، وغماء (3 ثلاثاً) منحنياً ، وجدراناً . إن أول خاصية مرئية له هي في الفارق بين الأعمدة وبين الجدران ، بطريقة تكون فيها وظيفتا الدعم والتسييج مؤمنتين ، منطقياً ، بعنصرين متميزين : فالعمود ، إذا أخذناه بحد ذاته ، يدعو الى

(3 ثلاثاً) الغماء : مجموع ما يسقف به البيت Toiture .

التفكير في وجهة نظر وظيفته في المجموعة وحسب : بارتكازه على قدم ، وانتهائه على تاج العمود ، فإن بدايته ونهايته هما مرسومتان بشكل مقصود دون أن يوحيا أبداً ، كما هـو الحال في الـركيزة ، بشعور الانغراز تحت الأرض الى حد ما . فهو غير محدد إذن مصادفة بتحديدات خارجية ، وإنما ، وبالضرورة ، بوضع مضـطلع به ، بحرية ، في المجموعة . وللاسباب ذاتها هو لا يسعى ، على غرار العمود المصري ، الى تحديد الطبيعة الحية ، الى أن يصبـح زهرة اللوتس أو النخلة : لقد تجاوز الفن المعماري اليوناني هذا المـظهر المميز للرمزية الذي كان له حياة خارجية دائماً عن مبدئه الخاص بـه . ومن أجل ذلـك أيضاً هـو دائري ، وهـو شكل يـدل على استقلاله واكتفائه الذاتي . هو ضيّق في ثلثه الأعلى وفيه أضلاع لمحو الشعور بالرتابة التي يمكن أن يثيرها شكله . ويتابع هيغل تحليله على هذا النمط مستعرضاً عناصر المعبد حتى الغماء الذي يبين انه بلغ الكمال في انحنائه ، وان كان هناك سقف أو مصطبة يتوافقـان ، ظاهرياً ، بشكل أفضل مع تحديدات منـاخية . « إلّا أن في الفن المعماري الذي يسعى اليه الجمال تكون الحاجة وحدها غير قادرة على لعب دور حاسم » (Esth., III, p. 70) . فالمصطبة تعطي إنطباع عدم إنجاز . والمسطّح المنحني بكونه يظهر استحالة تشييد طبقـة عليا ، دون الوصول الى إنحدار مميّز للمناطق ذات المغيائية القوية (3 رباعاً) ، ينجز المعبد ككل .

ويمكن أن نقول عن العمود ـ وعن المعبد بمجمله ـ إنه أسلوب من الـلامتنـاهي ، أو بـالأحـرى صـورة متنـاهيـة لـلامتنـاهي .

(3 رباعاً) المغيائية : علم قياس الغيث أو المطر Pluviométrie .

فالمحدودية ليست ، في الواقع ، متميزة بالحدود فقط ، وإنما بواقع أن الحدود تفرض نفسها على الخارج . وهكذا فإن الموت المادي هو ، لعضوية حية ، العلامة الأقوى للمحدودية . واللامتناهي ، على العكس ، هو ما يحتبس في ذاته قدرة وجوده كلها التي هي ، بالتالي ، غير محددة بأي شيء . فالاحساس بالذات يظهر إذن على أنه الوساطة التي يبقى فيها اللامتناهي تجريداً فارغاً : فالكائن الواعي لذاته ، بوعيه لحدوده الخاصة به ، يحولها ويساهم في اللامتناهي لأنه يجد في ذاته سبب تحديده وضرورته وأبعد من ذلك ، ويظهر جدارته في تجاوز الحدود المعترف بها . وهكذا فإن المعبد اليوناني ، وهو يحتوي على حدوده في مفهومه الخاص به ، هو صورة اللامتناهي طالما أنه لا يتعارض مع قدرة خارجية وإنما يحقق كلاً . إنه يعبّر تماماً عن هذه الآونة من الاحساس دون التمكن من أن يحقق ، بشكل كامل ، اللامتناهي كقدرة تتجاوز أي تحديد : إنه لا يتحمل ، على عكس الركيزة أو الهرم ، مفاعيل قدرة خارجية . وعلى عكس الكاتدرائية هو غير قادر على إظهار الأبعد من أي حدود حيث يتكوّن اللامتناهي الأصيل . إنه كل تماماً .

والحال أن الكل ، على سبيل الحصر ، يحتبس في ذاته مبدأ وحدة أجزائه على طريقة العضوية التي ليست غايتها خارجها : « العضوية تظهر نفسها كما لو أنها تصون ذاتها وكما لو أنها تعود وقد عادت الى ذاتها » (Phéno., I, p. 220) . ومن الواضح أن عملاً معمارياً لا يمكنه أبداً تحقيق هذا المفهوم بشكل كامل طالما أنه لا يمكنه التأمل فيه في ذاته : فمعناه هو دائماً في وظيفته التي لا تتطابق مع كونه ^tre. وبما أن سبب وجوده هو أن يكون غلافاً فهو لا يكون موجوداً إذن ، واقعياً ، إلا من أجل ما يغلّفه ، إلا أنه يتلقى من الكائن المغلّف ذاته حصة من تحديده . وكمقرٍّ للاله فإن هدف المعبد هو أن

يخلق إحاطة تناسبه فعلياً ، وأن ينفتح ، لكي يأخذ ثانية صيغة هيدغر Heidegger ، على عالم هو ، شرعياً ، عالم الالوهية التي ، في هذا المكان ، تبرز للحياة الدنيوية . « كأنه آلهة خالدة تختلط بالناس الفانين » (Esth., II, p. 218) . إلا أن هذه الآلهة لها بالضبط جميع خاصيات الفردية الجسمانيّة التي بدونها تبقى خارجية بحت عن العالم الطبيعي البشري.. هكذا هو التحول المادي لأساس الفن التقليدي . وبكونها بعيدة ، في الوقت ذاته ، عن الاسمى وعن اليومي ، تظهر الآلهة اليونانية فوراً على أنها « فردية مكثفة » (المرجع عينه ، صفحة 216) ، مزودة بدقة وميزة (المرجع عينه) . ولهذا السبب تأخذ الآلهة صورة الجسد الجميل لأن « الجسد البشري ليس مجرد مادة طبيعية وإنما له وظيفة تمثيل الحياة المحسوسة والطبيعية للروح ، تقريباً ، بأشكاله وبنيته » (Esth., III, p. 122) . من هنا يبرز تناقض يقتضي حله ، ويمثل هذا الحل تجاوز الفن المعماري الرمزي بالفن المعماري الكلاسيكي . وكفن معماري ذي قصدية خارجية وتحديد آلي ، بإمكانه إدماج مبادىء الروح المنعكسة في داخله ، أي التي تظهر ذاتها له على أن في ذاتها أسباب حدودها الخاصة . إن المسكن ، من وجهة نظر المفهوم وحدها ، هو حجم هندسي ينظم المسطّحات والخطوط بطريقة بسيطة : عمل إدراك يمكن أن ينحسر معناه في منفعته . وشكل كهذا ، في تجريده ، هو في تناقض مع هذه الفردية الحرة التي هي الآلهة التي يأويها في صورة جسد جميل منحوت . وبذلك يكون المعبد اليوناني هو أيضاً كلٌ يقدم نفسه به على أنه نظام يحتبس مبدأ توزيع أجزائه . ولا يمكن للادراك أن يبقى في التجريد الهندسي . فالضمير الذي يصل الى مرحلة الاحساس بالذات لا يعود بإمكانه الاكتفاء بتملك خارجي ، بمجرد تقليد ، للعضوي . والانجاز

المعماري ، الذي ليس بإمكانه إلا أن يكون مؤسساً على مبادىء هندسية ، سوف يسمو بهذا التجريد البارد بإدماج اللاقياسية الخاصة بالحياة . « إن حيوية العضوي يتم تلقيها في الشكل المجرد للادراك ، في الوقت عينه الذي تم فيه حفظ جوهره واللاقياسية بالنسبة الى الإدراك » (Texte 3) .

إننا هنا ، بشكل ملموس ، أمام هذا التناغم المدرك فوراً على انه أحد الميزات الجوهرية للمعبد . انسجام داخلي يتجاوز برودة التماثل المجرد الذي يفرضه المستطيل كمسطح أساس ، بحيث أن نسبة الطول الى العرض تساوي ع عمود مقسومة على 2 ع + 1 . إيقاع محدد من قبل الدورة القمرية التي تتحكم بالنسب الداخلية واستعمال لوحدة مشتركة لجميع أجزاء الصرح . وهكذا فإن للاقياسية المعبد ليست من الطبيعة ذاتها للاقياسية التي نلقاها في الفن المعماري الرمزي . فهذه يعبر عنها بالعملقة التي هي الوسيلة الوحيدة لكي تظهر الروح ، في الخارجانية ، سيادتها على الأشياء . فالروح الواعية لذاتها ، والتي تعطي ذاتها صورة محسوسة ، تسكن الإنجاز . واللاقياسية التي تظهر بالاستناد اليها لها إذن مظاهر البساطة لأنها تظهر فيها استقلالية الحياة . ونرى بذلك كيف أن المحتوى يحدد ، بالنسبة الى هيغل ، الشكل وتطوره .

الكاتدرائية

« عندما ذهبت لأول مرة الى الكاتدرائية كان رأسي ممتلئاً بالمعارف العامة للذوق السليم . وبسبب ما سمعت كنت احترم تجانس الكتل ، ونقاوة الأشكال ، وبسبب ما سمعت أيضاً كنت عدواً معلناً للغامض الكيفي للترنينيات القوطية gothiques (. . .) . وكم كان الشعور غير المنتظر الذي اجتاحني بدهشة غامراً إثر رؤية الكاتدرائية ! إنطباع

كامل وجليل غمر نفسي ، انسطباع بـأنني ، ولأنه كـان مؤلفاً من ألف تفصيل متجانس ، كنت أتذوق وأتلذذ ، ولكنني لم أكن أعرف وأفسّر . ويقال إن الأمر هو كذلك بالنسبة الى المسرات السماوية »(4) .

إن حماسة غوتيه الشاب التي سخطت في عام 1772 على استبداد الذوق الفرنسي والايطالي لم تكن بدون صدى لدى هيغل نفسه . كان يوفي دينه حقاً : ان الشاعر هو الذي أعاد الى القوطي مجده .

لدى سماع هذه الكلمات يجب التعرّف تماماً هنا الى تناقض : إذا كان المعبد اليوناني التعبير المعماري عن المثل الأعلى للجميل ، فإنه ، رغم كل شيء ، قد تم تجاوزه بالكاتدرائية القوطية . إن الرغبة في نصب قواعد الفن اليوناني في قوانين أبدية ، هو نسيان أنها كانت منعشة بطاقـة روحية لم يعمـل الفكر فيهـا ، وإن اعادة انتـاجها المنهجي جعلها تسقط ثانية في برودة إواليّة mécanisme الإدراك . إنه وبشكل أساسي أكثر بالنسبة الى هيغـل ، عدم فهم التنـاقض الذي يرتكز عليه الفن اليوناني ، أي الفن بشكل عام : فـالروح ليس في وسعها إيجاد أي شكل محسوس قادر على التعبـير عنها في حقيقتها . إنها لا تستطيع غير تجاوز الفن نفسه . إن التفكير في هذه الفرضيات الأساسية للجمالية الهيغلية هو الذي يجعلنا نقـترب من رؤيته للكاتدرائية القوطية .

فهي ، على مستوى الإدراك الفوري جداً ، تعطي نفسها بأن ينظر اليها على أنها « إنبجاس من الأرض واندفاع نحو السماء » ، وفي الوقت عينه إقفال لخارجي ، هو المكان الذي علينا اختراقه . إننا نجد هنا الاستقلال الخاص بالفن المعمارى الرمزي في مظاهره

(4) Goethe, Architecture allemande, in Ecrits sur l'art, Klincksieck, p. 69.

الخارجية : فالكاتدرائية لا تتيح لنا قراءتها فوراً من وجهة نظر نفعية ، ولكنها لا تنكر كذلك أي منفعة : إنها لا تقنّع ، بأي شيء ، مقصدها بأن تكون مكان عبادة . إنها تركيب لجوانب مستقلة ونفعية للفن المعماري . ويصر هيغل هنا على « الارتفاع فوق اللامتناهي » (Texte 4) أكثر مما يصر على أهمية الابعاد . إذ بالاستناد الى هذا الارتفاع يتلقى الانجاز تحديده الحقيقي : روح المسيحية .

عندما ندخل الى الكاتدرائية « يتكوّن عندنا الانطباع بأننا نقلنا الى غابة ذات أشجار لا تحصى تنحني أغصانها بعضها على بعضها الآخر ، وتتجمع بطريقة تشكل بها قبة طبيعية » . (Esth., III, p. 90) . إن جدلية الكتل الحاملة والكتل المحمولة لم تعد قابلة للادراك . فالقبة والركائز تشكل كلاً لمبارز واحد ، بطريقة ورق غابي . تركيب غريب لانجاز يقدم نفسه خارجياً في استقلاله ويبدو مقلداً الطبيعة داخلياً . وهذه اللعبة للحيلة على الطبيعة ستنعكس في مظاهر مختلفة . فالعمود يترك مكانه للركيزة التي تنشر امتداداتها في أقواس تبدو أنها تلتقي صدفة في أقواس قوطية . إلاّ أن الأقواس ، في الغالب ، ترتكز على تيجان أعمدة . والنوافذ ، إذ تتبع الشكل العام للصرح ، تتيح دخول النور وإنما عبر الزجاج : « في هذا الوعاء الفسيح لا بد من أن ينتشر نور آخر هو نور الطبيعة الخارجية » (المرجع عينه ، صفحة 93) . يجري كل شيء إذن كما لو أن الكاتدرائية تضعنا أمام طبيعية غير طبيعية ، أمام عالم مستعاد ومرتفع بواسطة الروحي الذي ينزع إليه .

إنجاز عظيم متملّص من انتظام الشكل وبساطته هي الكاتدرائية التي تتحكم فيها جدلية مزدوجة : نظرية المتعدد

والواحد ، وجدلية الداخل والخارج . فبالاولى يعطي الصرح نفسه كعالم غير مغلق على نفسه ، عالم في ذاته بعيد عن عالم الناس الذين يكوّن حقيقتهم ، مجرد في نهاية المطاف ، وإنما عالم ينعشه كل ما يجعل الحياة واقعية : الكاتدرائية على صورة هذا الدين الـذي لا شيء غريباً بالنسبة إليه . وهذه التعددية تأخذ مـظهرين ، أولهـما جوهري وفني وحده يتعلق بالثروة وبالافراط في التزيين : من حجر الدافع التزييني الى التمثال مروراً بالنقيشـة ، تدمـج الكاتـدرائية المشاهد الأكثر تعددية ، من حياة القديسين أو المسيح إلى الأفعال الأكثر دناءة أو الأكثر خسة مروراً بيومية المهن . مرآة للحياة الواقعية في تعقيدها وتعدديتها[5] . إنها تشكل فيها المكان الأصيل الـذي يحقق في هذا أيضاً المفهوم الذي هو ، بالنسبة الى هيغل ، الدين الحقيقي : توحيد المجموعة في كل مظاهرها لرفعها من المحدودية الى اللامتناهي الروحي . ولكن هذا الانتقـال ، مع المسيحيـة ، ليس ، كما في ديانات الاجلال ، اختفاء للفردي في غير المحدود ولا للضمير التعس إنفصالاً جذرياً عن الجـوهري . عـلى العكس ، فالكاتدرائية « هي مـاهية المجمـوعة التي تنقسم وتتجـزأ بطريقـة تشكل فيها عالم تفاصيل فرديـة . . . محققة وحـدة شكلها دون

---

(5) بعيداً عن هذه التحاليل لا يمكننا إلا الاشارة الى ج . دوبي : G.Duby ؛ « ان الاساقفة هم فيها الركائز . إنهم يحملون كل شيء ، إلا أن المبادىء تساعدهم ، في فهم الاقواس . والنور ولمعان المذهبية يدخلان عن طريق العنبيات التي تمثل « الدكاترة » الذين هم مع ذلك محاطون ، بشكل صلب ، بسلسلات عُقيدات السلطة . ومن فوق يشكل الفرسان السقف الحامي . أما المختبرات فعليها ان تتسـطح وتنسحق وتتكـدس وتتشكـل ، في الأسفـل ، الـرصف لكي تـطأه الاقدام » ،

. Les Trois ordres, ou l'imaginaire de féodalisme, Gallimard, p. 308

إنقاص كونها بذاتها في أي شيء » (Esth., III, p. 86) . والفردية ، البعيدة عن أن يلغيها الالهي ، هي هنا مرفوعة بمساهمتها في كل شيء . فالكاتدرائية ليست مرآة إلا في الظاهر : فتمثيل الإنسان بدون تعدديتها ومحدوديتها هو تسام روحي ، يضطلع به ، رمزياً ، التألق المشع الذي بدونه تصبح الصور والحياة نفسها قائمة في الليل ، في العدم . والكاتدرائية هي هنا أيضاً تركيب ، تجاوز (Aufhebung) للآونات السابقة بالتأكيد المزدوج للفردية واللامتناهي ، الذي بموجبه يمكن للاله أن يتمثل كموضوع فترتفع النفس البشرية حتى الالهي . إن التناغم الخاص بالكاتدرائية يجعل هذه الحركة للحماسة المسيحية قادرة على الانتقال من المبتذل الى المقدس :

« إن النماذج المعمارية الرئيسية عليها أن تعيد الى بساطة خطوط القاعدة التقاطعات والتقسيمات وجميع التزيينات التي تبدو انها تقطع وحدتها واستمرارها » (Esth., III, p. 99) .

هذه الجدلية المعمارية توجد من جديد على صعيد آخر ، صعيد الابعاد الداخلية .

« هناك مكان لشعب بكامله . لقد كانت مشادة لكي تتمكن مجموعة حاضرة وضواحيها من أن تنجمع ، لا حولها ، وإنما في داخل الصرح نفسه » (المرجع عينه ، صفحة 94 ـ 95) .

وهذه المجموعة ليست استثنائية وإنما يومية ، وهي لا تتحقق بالكتلة الكبيرة وحسب ، وإنما في أي آونة إذ هناك مكان « لجميع المصالح المتعددة للحياة ، من أجل أن ترتبط بالدين »(المرجع عينه ، صفحة 95) . ويضع هيغل جدولاً حياً لكل ما يجري هنا ، في الوقت عينه ، في صرح واحد « كل ما يجري فيها لا يكفي

لملئها ، فكل شيء يمر بسرعة ، والافراد يضيعون فيها وكذلك المساعي » (المرجع عينه) . فالخاص يندمج في اللامتناهي والثابت لا لأن هذا يسحق ذاك ، بل على العكس ، إنه يجعله ممكناً ويعطيه معناه كله .

هذه الحركة للمختلف وللواحد تلد إذن ، بشكل طبيعي جداً ، حركة الخارج الى الداخل ، وعلى مستوى بنية الصرح نفسه ، في الطريقة التي يعطي بها نفسه لكي نراه ، وفي العلاقة التي يمكن أن نتعامل بها معه . وقدرته على استقبال الشعب بكامله من المجموعة لا تدع مجالاً لرؤيتها على مستوى أبعادها وحدها ، وإنما أيضاً في هذه المنطقة المميزة التي هي الواجهة ، الحدود الحقيقية للداخل وللخارج ، والبريق في أبوابه الثلاثة لاجنحته الثلاثة .

« يشكل الداخل السريرة المرئية التي هي مع الخارج في علاقة عمق ذي سطح ، ونصل اليها بالمسعى نفسه الذي بموجبه تغوص الروح في ذاتها كي تنضبط في داخليتها كلها (Esth., III, p. 36) .

هنا ندرك التحديد الجوهري : الكاتدرائية هي مكان خشوع يبطّن في بنيته الحركة التي بموجبها تجد النفس ، الداخلة في ذاتها ، في أعماقها مبدأ مساهمتها مع الروح اللامتناهية . وتعارض الخاص والشمولي يتم تجاوزه بالفريد .

وباعتبارها ، خارجياً ، كإنجاز فني تعطي الكاتدرائية شكلاً محسوساً لحركة النفس التي تستغرق في التأمل . ولكنها لا تفعل ذلك بشكل رمزي ، على طريقة صورة غريبة : إنها تحيط ، بشكل ملموس ، بالمدى حيث الحياة الروحية التي تنعشها هي ممكنة فعلياً .

« لم تكن قد بنيت بهدف منفعة وإنما لكي تصلح كمكان خشوع شخصي للنفس الراغبة في المجابهة مع ذاتها والارتفاع فوق الخاص وفوق المتناهي (المرجع عينه ، صفحة 85) .

نحن لم نعد في إطار دين جمالي حيث يتمثل الاله للناس في مظهر جميل . والكاتدرائية ، بكونها محددة من قبل الدين الموحى به والذي بالاستناد اليه تتملك الروح الانسان حتى العذاب والموت ، هي تمثيل من الحجر لهذه الكنيسة التي تشكل المجموعة التي تعيش فيها الروح :

« لم يعد الموت ما يعنيه فوراً ، عدم الكون non-être لهذا الكيان الفردي ، فقد تحول وجهه في كلية الروح التي تعيش في مجموعتها ، وتموت فيه كل يوم ثم تبعث » (Phéno., II, p. 286) .

ومن هنا هذه العزلة مع الخارج التي بالاستناد اليها تعطي الكاتدرائية نفسها لكي نراها فوراً :

« لا يمكن أن يعطى الإنسان ما يحتاجه من قبل الطبيعة : ولا يمكنه أن يجده إلا في عالم غير موجود الا في ذاته ومن أجل ذاته ، من أجل تقواه ومن أجل تركيزه الداخلي » (Esth., III, p. 88) .

وإذا اعتبرت كإنجاز فني ، فإنها تدعو الى التفكير في هذه القدرة الروحية التي تسمو بأي واقع متناهٍ وتلطّف ، في تخريم حقيقي للحجر ، أي مادة . وإذا نظرنا اليها على أساس مقصدها الأصيل فإنها تدعو كل واحد الى أن يجد نفسه من جديد عضواً في المجموعة ، وفرداً واعياً لذاته ، وعارضاً نفسه في مساهمته مع الروح اللامتناهية وبها .

وهذا التحليل المقارن لهذه الصور المعمارية الثلاث يبين بوضوح أن إنجازاً فنياً لا يمكن أن يتخيّل الا في تمفصل في تاريخ مزدوج :

تمفصل المجتمعات وتمفصل الفن . إلا أنه بما أن هذا الأخير ليس مجرد إنبثاق عن الاول ، فعلينا أن نجرب الآن بناء مفهوم تاريخ الفن بطريقة أكثر دقة .

تاريخ الفن

إذا كان المثل الأعلى ليس معياراً للجمال الفني معداً للتحقيق ، فالجمالية لا يمكن أن تكون إلا التاريخ الفلسفي للفن . هذه هي النتيجة الاساسية للفرضية التي بموجبها يجب التفكير في الفن من وجهة نظر الفكرة .

ضرورة الفن

إن تأسيس التبصّر على الفكرة هو ، عند هيغل بالفعل ، التفكير في وحدة تاريخ ما . نحن إذن ، كما بيّناه في الفصل السابق ، أمام التفكير في ضرورة تغيرات إنطلاقاً من تحديدات دقيقة يمكن لفكرة الجميل ، في ظلها ، أن تجد ما يجعلها تحقق ذاتها . فتاريخ الفن إذن هو التحقيق الذاتي لفكـرة الجميل . إلا أن فكـرة الجميل ، بكونها ليست سوى الحقيقي في مظهره المحسوس ، وبما أن الحقيقة هي ، في النهـاية ، معـرفة أن الـروح تأخـذ من ذاتها ، لعلمهـا بواقعها ، عبر نموها التاريخي ، فإن تاريخ الفن لا يمكن أن يكون غريباً عن التاريخ السياسي : ففي التاريخ السياسي تعطي الروح نفسها عالمها موضوعياً ، وفي تاريخ الفن تبدأ بمعرفة نفسها قطعاً ، أي كما هي دائماً مماثلة لذاتها في تعددية إظهاراتها .

يمكن إذن أن نحيط بالفن من زاوية تاريخ مزدوج . ففي كل آونة من التاريخ الكوني يشكل مع الدين ، واحتمالياً مع الفلسفة المعاصرين له ، التعبير المحسوس عن الضمير التاريخي لشعب ما في التاريخ . إننا إذا بقينا عند تحليل كهذا ، فإن الفن ، كما سبق أن

بيّنا بشكل ملموس ، هو الذي يفقد معناه . وبتحديد مكان الفن في كرة الروح المطلقة فإن هيغل لا يسمح لنفسه بأي تقليص تاريخي ويطرح التفكير في مبدأ تاريخ للفن ، كمهمة للجمالية ، من وجهة نظر تحديدات فنية وحدها .

وعلى عكس ما يجري في التاريخ السياسي للتكوينات ، فإن الماضي ليس متجاوزاً : بالنسبة الينا ، أي من وجهة النظر الفلسفية ، يتعلق الأمر بالأحرى بصرح حيث تعبّر كل طبقة ، بطريقتها ، عن الكل ، ولا تلغي الآونة الحاضرة الآونات السابقة : «الفن اليوناني كما هو يبقى النموذج الأكثر إرتفاعاً»[1] . وإذا « بقي الفن بالنسبة الينا ، في مقصده السامي ، شيئاً من الماضي » ، فإن الجمالية تعيده لنا في حاضر أبدي منبسط أمامنا في ضرورته المنظمة . ويستتبع ذلك أن تاريخ الفن ليس إلا نشر فكرة الفن في أشكالها . وأشكال الفن (Kunstformen) هي إذن الطرق العامة التي يحقق بموجبها الفن ، بشكل ملموس ، جوهره في أن يقدم الحقيقة في صورة محسوسة : « إن الفوارق الجوهرية التي (يحتويها مفهوم الجميل الفني) في ذاته تنمو في جريان على مراحل متدرجة لأشكال تصويرية خاصة » (Texte 5) . وهذا يعطي مكاناً لما هو ، دون ريب ، معروف بشكل أكثر في الجمالية : انثلاث tripartition الفن في أشكال ثلاثة ، رمزي وكلاسيكي وورومنسي ، كل شكل منها يتميز بعلاقة معينة بالروحي وبالمحسوس في التصوير الفني ، وكذلك في تمثيل الالهي وفي مفهوم العالم .

« يسعى الفن الرمزي الى تحقيق الوحدة بين المدلول الداخلي وبين

. Leçons sur la philosophie de l'histoire, Vrin, introd., p. 46(1)

الشكل الخارجي ، وقد وجد الفن الكلاسيكي هذا التحقيق في تمثيل الفردية المادية الموجهة الى احساسنا ، وقد تجاوزه الفن الرومنسي ، الروحي بشكل أساسي . (Esth., II, p. 10. Lire texte 5) .

والمخاطرة التي نتعرض لها هي في تفسير هذه الصيغة على أنها مجرد تحقيب(1 مكرر) زمني ، أي فهمها كتعبير عن تكوّن وعن انحطاط . ولفهم مداها الواقعي يجب ضبطها على مستوى منطقي ، بشكل جوهري ، وليس على مستوى زمني . إنها تركّب التبصر الذي ، وهو ينطلق من مفهوم الجمال ، ينظر الى ضرورة الاشكال القابلة لأن تحققه فعلياً ، وفي صميم هذه الأشكال ، الصور النموذجية ، ثم التعددية اللامتناهية للانتاج الفني الممكن . إن تاريخ الفن ، وفق هذا المفهوم لاشكال الفن إذن ، يمكن أن يفكر فيه : لا إنطلاقاً من تحقيق تجريبي وإنما انطلاقاً من تحديد نظري .

وبالتالي فإن أشكال الفن الثلاثة لا تسم ترابطاً زمنياً قاسياً . والمثل الأكثر وضوحاً هو مثل الفن الرمزي : تحت هذا التعبير يضع هيغل صوراً تبدو في تاريخ لاحق للفن الكلاسيكي ، أي لفن الحاضرات اليونانية ، المعاصرة لبعض الأعمال الرومنسية ، طالما أن الفن الاسلامي مندمج فيها . وهذه الأشكال الثلاثة تحكم إذن ، عند هيغل ، الكل الملموس للانتاج الفني ، ولا تدعي أنها تقوم مقام التحقيقات الخاصة أو التاريخية . إنها تؤسس منطقياً ضرورة تاريخ الفن ونوعيته التي تحول دون أي تخفيضية . إن هذا المفهوم لاشكال الفن لا يجعل من الفن خاتمة حكمية للروح ، ومن الجمالية

(1 مكرر) التحقيب : التقسيم الى حقبات périodisation .

قسماً فرعياً من الماورائية ، إنه على العكس ، يحدد اللاتخفيضية للفن ووحدته في نشره الملموس ، طالما أنه يجبر على تحليل ما لا يجعله ممكناً إلا التصوير الفني . يجب أن نرى أيضاً أن الثمن الواجب تأديته هو مرهق بشكل عابر ، طالما أنه يجعل من هذا المسار المتدرج للتحقيق غائية أجلها هو تجاوز للفن من قبل الدين والفلسفة . إنه التباس الأمثلية المطلقة : التفكير في ضرورة الاجراء وإنما في ظل وحدة المصدر والنهاية .

وبذلك فإن ما يبدو لنا وجوب الاشارة اليه هنا ، بعدما تقدم ، هو الطابع المخصب لهذه المفاهيم التي تفتح مجال البحث ، كما حاولنا تحليله في فصولنا السابقة المخصصة للتحاليل الملموسة للجمالية . وقد فهمنا إذ ذاك أن التبصر في أشكال الفن يتبعه التبصر في الاشكال الفنية ، في « نظام الفنون الفردية » .

الصور الفنية

إن تمفصل الفنون الخاصة مع هذه الاشكال الثلاثة يفهم بسهولة ، على الأقل في خطوطه العريضة . فمن الفن المعماري الى الموسيقى ، المعنى هو معنى المادة الأكثر ثقلاً والتي هي خارجية عن شبه فنائها في التذبذب الرنّان وفي الداخلية . وللسلسلتين ، في النهاية ، معنى واحد : تحقيق الروح . إننا نفهم هيغل بشكل أفضل ، إذا حددنا لكل حقبة فناً تمثيلياً . ونذكّر ، طبعاً ، أن الأمر لا يتعلق بفن وحيد : إذا قاربنا المفاهيم بالآونات ، والآونات بالفنون الخاصة ، يمكن القول عندها إن الفن المعماري هو رمزي ، والنحت هو كلاسيكي والرسم والموسيقى هما رومنسيان . وكل من الفنون ، إذا عالجناه على أنه صورة نموذجية ، يتيح لنا إذن تحديد كل شكل بطريقة ملموسة أكثر .

أن يكون الفن المعماري رمزياً ، أي أنه يشكل أول الفنون ، فهذا واضح لسببين . لأن له من جهة أولى ، في جوهره ، مهمة تحديد الامكنة ، والاحاطة بمدى غير طبيعي ، بشيء كعالم صغير ، يسمح إذن بوحدة الناس . وهذه الحركة ، مهما كانت بساطتها ، هي ، في الواقع ، منطقياً ومادياً ، الشرط الذي بدونه لا يمكن لأي معنى أن يتحقق في الطبيعة . ويمكن تحديد الفن المعماري كفن اجتماعي في غاية الجودة ، وهذا بالتالي شرط لأي فن آخر ، الفن الذي بالاستناد اليه يتم اجتياز المدى الذي يفصل بين الطبيعة والثقافة . والمقدس « هو ما يوحد النفوس » (Goethe, cité par Hegel, Esth., III, p. 34) . ذلك بأن الفن المعماري ، أولاً ، يعطي هذه الوحدة جسداً ، وهو ، بهذه الصفة ، وبالنسبة الى هيغل ، الأول ، منطقياً وزمنياً ، لأنه ، من جهة أخرى ، يحقق هذه المجابهة بين الروح وبين المادة التي هي محتوى الفن الرمزي : فالروح تتثبت بشكل أفضل عندما تتجابه مع المادة الخام في ثقلها الأقصى ، وتسجل كذلك تفوقها الذي تخضعه لارادتها ، وتنصب ، في المدى الطبيعي ، أشياء ليست ، بشكل ظاهر ، نتيجة نمو طبيعي .

أما النحت فهو تقليدي للغاية لأن الجمال الشكلي للجسم البشري يظهر فيه بشكل أفضل ، مع كل استقلاليته . والحال أن الصورة البشرية هي بالضبط هذا الكائن الطبيعي المحسوس الذي تجد فيه الروح التعبير الصحيح عنها . وبسبب نِسَبه أولاً وتكاملية أجزائه ثانياً : « انه يسمح لنا التحقق في كل لحظة من أن الإنسان هو كائن ، هو محسوس وذو نفس » (Esth., I, p. 201) . وبشكل أدق ، إن الجانبية profil اليونانية تحقق وحدة المبادىء الإنسانية :

الجبهة ، علامة الارادة ، والعين ، نافذة الروح ، والفم ، عضو للتغذية والكلام في الوقت عينه ، والأنف اليوناني الذي يجمع تماماً بين العالي والاسفل . إن التمثال ، بعينه الحجرية ، لا يقدم لنا الذاتية في علاقتها بالعالم الخارجي وإنما ، على العكس ، في استقلالها ، وهي منطوية على نفسها . إن الجسم الجميل هو هنا رابض على قاعدته ، ومعروض في حجمه ، حاضر بشكل كامل ، وبدون علاقة مع محيطه . إلا أن هذه الطمأنينة الواقعية لها ضدها :

« كأن الالهة السعيدة آسفة لشعورها بالسعادة ولحيازة جسد ؛ ونقرأ في صورتها المصير الذي ينتظرها والذي يحدد نموه ، بإبراز التناقض بشكل واقعي أكثر فأكثر بين الكبر والخاصية وبين الروحية والوجود المحسوس ، إنحطاط الفن الكلاسيكي (Esth., II, p. 220) .

وتبدأ مع الرسم حركة فقد هوية الفن الذي يشكل الشعر نهايته ، بالتوافق مع واقع أن الفن آخذ عندها ، كمادة ، الداخلية الذاتية في حالتها . فالنور واللون والصوت تشكل إذن مادة هذه الفنون . ويتجاوب مع هذا البعد مظهر جوهري يجعل من الرسم الفن الرومنسي الأول : أن الذاتية ، في خاصيتها ، ليس في وسعها أن تكون موضوع معالجة مستقلة . إنها تتبع مكاناً وزماناً محددين بدقة . إنها جزء من مرحلة ، من عمل ، من تاريخ . إنها إذن في علاقة بأفراد آخرين هم مثلها أفراد أحرار يعملون . والحال ان الصورة الرسمية تتيح للعلاقات الموحدة لمختلف المواضيع الظهور على المسرح . بالاضافة إلى أن اللون يجعل التصوير الفعلي ممكناً في ما يتعلق بالداخلية عبر التمثيل الملموس للعين التي تغدو عندها « نافذة الروح » ، وكذلك « القرمزي ، ونبرة اللحم البشري التي تجمع فيها ، بشكل مدهش ، الالوان الأخرى جميعاً دون أن يتمكن

أحدها من السيطرة على الأخـرى » (Esth., III, p. 271) . هذه « القيمة من اللِوان Coloris التي بفضلها يتمكن الرسام من تمثيل الحياة عينها المستشفة تحت الجلد . ويبلغ الرسم ، بنظرة الى هذه النقاوة في اللحم ، قمته في صور الحب التي تشكل صور العذراء لليونار Leonard ورفايل Raphaël ، نماذج يتعذر تجاوزها ، نوعاً من الاتباعية الجديدة . إلا أن الرسم يحتوي في ذاته مبدأ سقوطه وتجاوزه في الوقت عينه : بتمثيل للمبتذل ، وحتى لما لا معنى له ، تبدو علامة استنفاد مواد فنية كبيرة . وباتجاهه الى تمثيل مجرد مادية الاشياء يجعلنا ننتقل الى « موسيقى الألوان » .

فـالـرسم قـد قلّص الحجم الى مسـطح ، والموسيقى قلّصت المسطح الى نقطة لتجعل منها ذبذبة ، والمدى الى زمن . إنه إذن فن الداخلية الذاتية المميز والقادر عـلى الغوص في القلب والنفس . وهذه الاهلية هي في طبيعته الشكلية . فـالصوت الـذي ليس له وجود مستقل لا يبقى منه شيء بعد بثه سوى الشعور المستبطن في المستمـع . وبهذا النفي لـلاستبطان يؤكـد ذاته كتعبـير للداخليـة وحدها : « إنه الفن الذي تستخـدمه الـروح للفعل في النفس » (Esth., III, p. 322) . وبالتالي فالفنان يظهر هنا حريته التامة تجاه المحتوى كله . وتجد الروح اذن نفسها ثـانية لـدى ذاتها بعـد أن اجتازت العالم الخارجي وأنعشته . إلا أن هـذا السلطان الروحي يبقى غير محدد أكـثر من اللازم . وبكـون الصوت هـو وحده ذو معنى ، يصبح الشعر قادراً على أن يحدد ، بدقة وبشكل ملموس ، محتوى روحياً داخلياً يسمح بموافقة من الداخل على محتوى التخيل كله . وبهـذا المعنى يكـون الشعـر تـركيب الفنــون جيعـاً ، فن بالامتياز ، وفي الـوقت عينه تجـاوزاً للفن باتجـاه العنصر الروحي الصرف للمفهوم .

موت الفن ؟

« تنقص نتاجات ربات الفن Muses قوة الروح التي كانت ترى في انسحاق الالهة والبشر يقين الذات . إنها من الآن فصاعداً ما هي عليه بالنسبة الينا : ثمار جميلة منفصلة عن الشجرة : مصير ودي وهبنا إياها كصبيّة تقدم ثمارها . لم تعد هناك حياة فعلية لكونها هذا (être) ، لا الشجرة التي تحملها ، ولا العناصر التي تشكل الماهية ، ولا المناخ الذي كان يصنع قابليتها للتحديد أو تناوب الفصول الذي كان ينظم مسار صيرورتها . وهكذا فإن المصير لا يقدم لنا ، مع هذه النتاج لهذا الفن ، عالمها وربيع الحياة الأخلاقية أو صيفها الذين كانت تزهر فيهما وتنضج ، وإنما الذكرى المحجوبة أو الخشوع الداخلي لهذه الفعالية وحسب » (Phé-no., II, p. 261) .

إنه نص إيجاز مدهش للجمال يموضع تماماً كل مسألية تاريخية الفن . وككل إنجاز للروح ، أي بالتالي ككل ما يعود للانساني ، فإن الفن هو تاريخي . وطوال تحليلنا أردنا أن نبين أن هذا يفهم بطريقتين : إن أي نتاج لا يمكن أن يعتبر ، إذا تم تحليله بذاته ، ككيان يمكن فهمه ببساطة وفوراً بذاته لأنه كثمرة عالم اخلاقي يكشف مدلوله . إن نتاج فن ، بعبارة أخرى ، ليس شيئاً طبيعياً وإنما هو انتاج بشري ، شيء محسوس يقيم فيه محتوى روحي يضفي عليه واقعه الموضوعي : إنه لا يوجد فعلياً إلّا بالمجموعة التاريخية ومن أجلها ، هذه المجموعة فيه . وبالتالي ـ وهذه هي الطريقة الثانية التي بالاستناد اليها يجب فهم أن الفن هو تاريخي ـ فإن الانجاز الفني العائد للماضي هو ، بالنسبة إلينا ، إنجاز ميت ، منفصل عن المجموعة ـ عن المادي ـ وبذلك كان له معنى . إنه

يظهر لنا كثمرة ميتة ، كاستحضار لعالم منسي قد أقفل المنفذ اليه بالنسبة الينا الى الابد . وعندما يكون هذا الماضي ماضي اليونان ، ماضي « شعب سعيد » كان التوازن فيه بين متطلبات الأخلاقية الاجتماعية وبين متطلبات الفردية مؤمناً بشكل منسجم ، فإنه يمكننا ـ وفق تقليد الماني لم يتملص منه لا هيدغر Heidegger ولا نيتشيه Nietzsche ـ أن نفهم هنا هذا الوُطان Nostalgie للآونات الاصلية والتفكير في الفن وفي الجمال تحت شكل الضياع .

ومع ذلك فإننا نرغب في بيان أن لا شيء من ذلك ، وان هيغل يحاول هنا ، على العكس ، التبصر في نتائج ادراكه التاريخي للفن . إن المصير ، الذي هو مصير موت العالم اليوناني نفسه ، يقدم لنا هذه الانجازات عبر وشاح الذكرى ، لأن موت هذا العالم ليس حادثاً غير قابل للفهم وإنما ضرورة ملتصقة بما كان عليه . إن فهم الفن اليوناني تاريخياً ـ ككل فن من الماضي ـ هو التبصر في الفارق الذي يميزنا ، أي أسباب زواله بأشكال أخرى . إن إدراكنا للفن اليوناني لا يمكن أن يكون إذن إدراك اليونانيين ذاته ، ومن غير المعقول أن نرغب في أن نجد ثانية الطريقة التي كانوا ينظرون بها الى تمثال الهة أو مأساة : « الاعجاب الذي نبديه لدى رؤية هذه التماثيل . . . هو عاجز عن أن يجعلنا نطوي الركبتين » (Esth., I, p. 153) ، لأنه لم يعد يظهر لنا حضور الالهي ، لأننا نعرف أن الالهي لا يدع لنا مجالاً لأن يُرد الى وحدة عضوانية جميلة ، وانه روحي بعيداً عن أي محدودية . إن وشاح الذكرى يجعلنا نضيع الاحساس الديني ، وحماس اليوناني أمام التمثال الجميل . إن هذا شعور لن نتمكن أبداً من الوصول اليه : وجهة نظرنا الجمالية هي وجهة نظر ضمير تأملي يستعيد في ذاته الآونات المتجاوزة للماضي ،

لكي يموضعها حسب الحقيقة العقلانية . وبدلاً من أن تكون العناصر المكونة للمجموعة اليونانية موضوعة بعضها الى جانب بعض ، فهي متبصرة من وجهة نظر وحدتها على أنها تشكل كلاً . والحال إن هذا التفكير هو في النهاية متفوق على الآونة الاولية لأنه يقدم الجوهري فيها ، ويمكنه فعل ذلك لأنه يموضع ذاته من وجهة نظر النمو اللاحق ، أي حقيقته :

« كما أن الصبية التي تمنح ثمار الشجرة هي أكثر من طبيعة الثمار التي كانت تقدمها فوراً ، هذه الطبيعة المنتشرة في ظروفها وعناصرها ، الشجرة والهواء والنور الخ . . . . ، لأنّها تركّب في شكل متفوق هذه الظروف كافة في بريق عينها الواعية لذاتها وفي حركتها التي تمنح الثمار ، كذلك فإن روح المصير التي تقدم لنا هذه الانجازات هي أكثر من الحياة الاخلاقية وفعالية هذا الشعب ، لأنها خشوع الروح وداخليتها ، وكانت ما تزال مبعثرة وخارجانية فيها » (Phéno., II, p. 262) .

وندرك هنا كل صعوبة هذه المسألية الهيغلية التي لا يمكنها التبصر في التاريخ بحد ذاته الا على أساس نمط من الغائية : إن معرفة التاريخ هي نفسها تاريخية ، ولا يمكنها أن تكون كذلك إلا بشرط الافتراض ان الروح ـ التي نذكّر انها مبدأ مولّد يضفي على التاريخ واقعه ووحدته ، أي معناه ، هي في الأصل نشاط غايته معرفة ذاته عبر مجموعة الاظهارات . ولكي نبقى في مستوى تاريخ الفن وحده ، يمكن القول إن الروح التي تبحث عن ذاتها عبر الصور الفنية المختلفة لا يمكن أن توجد في المعرفة الفلسفية لذاتها ، في الجمالية المفهومة على أنها تبصر في تاريخ الفن . بهذا المعنى يحتبس مفهوم الفن بالضرورة مفهوم النهاية ، مفهوم التجاوز وموت الفن : فالانجازات ، كأشياء محسوسة ، وبكونها بيانات معروضة في

الخارجانية ، أي خاضعة لشكل المكان والزمـان ، هي ، بشكل أساسي ، عاجزة عن التعبير عن وحدة الروح التي تنعشها والتي لا يمكنها أن تكون فعلياً إلاّ في تجاوزهـا . وكما أن الإنسـان يتجاوز الحيوان لأنه يعرف ذاته انه حيوان بضميره الذي يضفي عليه ، أبعد عن الخارجانية الفضائيـة لاعضاء الجسم ، وحـدة واقعية ، فـإن التعددية الظاهرية للتاريخ هي كذلك تعددية تسمو بها المعرفة . وكذلك « روح المصير المأساوي الذي يجمع الالهات الفردية كافة وخاصيات المادة جميعاً في البانيتيون الوحيد ، في الروح التي تحس بذاتها كروح (المرجع عينه) . وتغدو المسافـة التاريخيـة هويـة ، وحركة تاريخ "الفن التي كـانت موضـوع تبصر عبر التنـاقض بين الروح وبين الطبيعة ، وبين الحرية وبين الضرورة ، وبين المحتوى وبين الشكل ، تنجز ذاتها في التوفيق بين الآجال المتضادة في صميم المعرفة الفلسفية .

إن القراءة الهيغلية للمأساة اليونانية هي نموذجية لهذه الصعوبة . فالمأساة تقدم ، بيانياً ، بـالنسبة الى هيغـل ، آونة الانقـطاع بين القـانونـين اللذين يتوازنـان في الحاضرة : قـانون العـائلة ، وهو سلفي ، والقانون البشري ، وهو سياسي . وإذا كان القانون الأول قاتماً ، فالقانون الثاني مشع . إلا أن هذا الجانب من العتمة ليس سوى آونة ، آونـة عدم المعـرفة المتعلق بـالانسان . وهكـذا فإن أوديب Œdipe ، مكتشف اللغز ، يجهل مـا يحدد فعله . وعـدم المعرفة هذا يظهر في حركة الفعل . ومع ذلك ، إذا كانت ولادة هذا القاتم تتوافق مع المعرفة المطلقة ، من وجهة نظر الالهة التي تتحكم بالمصير ، فإنها تبقى بالنسبـة الى المأسـاة اليونـانية ملطّخـة بعتمة جوهرية . ربما أن تعارض انتيغون مع كريون Créon يبين ذلـك بشكل أفضل . وكل من الشخصيتين متحرك بالتزام كامل بأحـد

مظاهر القانون ، التزام لا يعود الى قرار إرادي وإنما الى كلام مهيج Pathos . ولكن الضرورة التي تفرض نفسها على هذا وذاك والمعروفة من هذا وذاك ، لا تسمح بأي توفيق جدلي . لسنا أمام إنقطاع أحدهما ورده . وفي النهاية « كلٌ من العناصر الكبرى التي تحدد النزاع كما هي معروضة في النقاش بين كريون وانتيغون وكما تظهر منه (نزاع بين الرجل والمرأة ، بين المسنين والشباب ، بين المجتمع والفرد ، بين الاحياء والأموات ، بين الآلهة والفانين) هو ، إذا ما أجرينا الحساب ، غير قابل للتبادل ومثن الى الوراء . وزمنية النزاع هذه ، الضرورية وغير القابلة للذوبان في الوقت عينه ، كما تقدمه على المسرح المأساة اليونانية ، هي التي تدعونا الى مماثلة الحالة البشرية على هذه الأرض بالحالة المأساوية »[1] .

والعقبة نفسها أيضاً هي التي قادت هيغل الى تقليل موضوع التقليد (mimesis) الى الحد الأدنى في فلسفة الفن : كان الإنسان ، بالنسبة الى اليونانيين ، لا يسيطر على الطبيعة ولا يتحكم بها . فالعالم تسوسه الالهة ، فهناك إذن يجد الحرفي والفنان نموذجهما . وحتى إذا كان يجب تجاوز المظاهر لادراك « الشكل الخاص » (أرسطو) فإن ذلك يتم بالتقليد دائماً لا بفرض الرؤى بأن الإنسان هو منتج .

هذه الصعوبة مبطّنة إذن بصعوبة أخرى : الصعوبة العائدة لتمثال الشكل المحسوس في النتاج . فرضيتان يمكنهما أن تلخّصا ، تحت هذا المظهر ، التحاليل التي قمنا بها : المحتوى الروحي هو ، من جهة ، حاسم في كونه يضفي الواقع الموضوعي على الانجاز .

---

(1) G. Steiner, Les Antigones, Gallimard, p. 302 .

ومن جهة أخرى فإن الصورة غير قابلة للفصل فعلياً عن المحتوى ، كما الغلاف عن المغلّف ، لأنها البيان الممكن الوحيد له . وبذلك فإن أي صورة لا يمكنها بيان الروحي بشكل كلي ، والمحدودية ليس في وسعها الوصول أبداً الى احتباس اللامتناهي الذي هو الروح : « في كل مرة توجد فيها محدودية تظهر المعارضة والتناقض من جديد ، ويبقى الرضا نسبياً بشكل بحت » (Esth., I, p. 148) . والمثل الأعلى ، أي التحقيق الفني الذي يبيّن الإنسجام بين الداخل والخارج ، لا يمكنه أن يكون مرضياً بشكل كامل . يجب إذن القبول إن الصورة هي في النهاية قابلة للانحسار ، وهذا سبب توصف من أجله الجمالية الهيغلية بجمالية المحتوى ، وحتى بجمالية ديناميكية . وهذه الصعوبة ـ وهناك فعلاً مشكلة إذا أخذنا النص الهيغلي على محمل الجد ، فامتنعنا عن اعتبار الفرضية الثانية كأنها لم تكن ـ لها في النهاية أساس السابقة عينه . يجب الافتراض أن الروحي هو المسار الذي أصبح نهائياً لمعرفة الذات عبر إدراك ما هو غريب عنها ، الطبيعة المحسوسة . إن الصعوبة كلها تبدو لنا هنا عائدة للمسلّمة الاساسية للامثلية المطلقة التي ، بالاستناد اليها ، هناك تطابق للطبيعة مع الروح التي لا تظهر غريبة إلا من وجهة النظر المحدودة للانسان في بداية نشاطه ، مما يمكن التعبير عنه بشكل مختلف بالقول إن الآلهة ، الروح الالهية ، تشكل المعنى الحقيقي للتطور التاريخي ، وإنها بالتالي مادة الفن والدين والفلسفة .

والقول إن الروحي يحدد النتاج في وجوده ، يعني إذن الاعتراف بأن الفن يتغذّى من التناقض مع الطبيعة . وهذا ما يفسره هيغل في تحديد الظروف الخارجية للمثل الأعلى بكونها ظروف العصر

لبطولي ، على مسافة ، في الوقت عينه ، من العصر الذهبي ومن لمجتمع البورجوازي ، على مسافة من ذاك لأن التناقض بين الإنسان والطبيعة غير موجودة فيه ، وعلى مسافة من هذا لأن الإنسان الذي يتمتع بالخيرات ليس هو منتجها .

« لقد اغترفها من احتياطي سبق أن كان موجوداً وهو منتج بوسائل غالباً ما هي آلية وبالتالي بطريقة شكلية ، ولم يصل اليه إلا عبر سلسلة طويلة من المجهود المبذول ومن الحاجات التي أبداها أناس آخرون » . (Esth., p. 330)

والعصر البطولي هو العصر الذي كان فيه الإنسان الذي يعمل يعرف نفسه في الخيرات التي يتمتع بها : انه فاعل ، ومنتج لعالمه في نزوع تم حله بالسيطرة على الطبيعة ، فهذه العلاقة بالغيرية إذن هي الجوهرية إذا أردنا التبصر في الفن تاريخياً ، نزوع نرى التعبير الشخصي عنه في الإعجاب : .

انه « لا يظهر إلا عندما يقطع الإنسان ، بكونه روحاً ، صلاته الأولى التي كانت تربطه مباشرة بالطبيعة ، وينصرف عن الرغبات العملية الصرف التي كانت تبقيه في علاقة معها ، ويذلّل الطبيعة ووجوده الخاص ، لكي لا يبحث في الأشياء إلا عن جانبها الشمولي والدائم ، عن ذاتيتها » (Esth., II, p. 24) .

وعلى مسافة من رعي الحيوان ومن الضمير الروحي الواضح ، الإعجاب هو إذن هذا الاحساس المباشر بالتناقض في مواجهة الغريب الآخر وبالقرابة مع هذا الآخر ، وبامكانية التوفيق بينه وبينه . إن مادة الإعجاب هي هذا الآخر الذي أعترف به كمتفوق وإنما يصبح هذا الآخر يخصّني فأجد نفسي ثانية فيه : كواضح قاتم ، وكصورة متناقضة من الجوار والقلق ، صورة غرابة ،

كرعشة جوهرية تبدأ بها المغامرة ، رعشة قديمة للانفتاح على عالم الانساني ، في مواجهة القاتم والسر الغامض الذي هو الطبيعة بالنسبة الى الجاهل ، سر غامض يثابر العقل على العمل على اختفائه في المعرفة .

« الروحي وحده هو ما يتجه نحو النور ، في حين أن ما لا يظهر نفسه ولا يحمل في ذاته تفسيره الخاص به لا يساهم مع الروح في شيء ويستحق السقوط ثانية في ليل الظلمات . ولكن الروحي يظهر نفسه ويتخلص ، في تحديد شكله الخارجي بنفسه ، من أوهام التخيل الكيفي ومن المبهم والتباس الاشكال ومن جميع متممات رمزية مضطربة (Esth., II, p. 198) .

فالفن إذن هو مجهود إنحسار الغرابة . وهذا المجهود لا يفهم في تمفصل الفن الكلاسيكي بالفن الرمزي ، وفي الغاء العناصر الجهنمية في المأساة وحسب ، وإنما يدرك في النهاية عبر تاريخ الفن كله . أليس هذا هو المقصود في الطبيعة الميتة أو المشهد الطبيعي الهولندي الذي لم يكن بالإمكان فهمه بدون العلاقة بالغرابة التي تكوّنها المدة ووميض شعاع مشع على كأس ، أو المدى الدنيوي الذي يجب غزوه دائماً في تلاشيه البحري ؟ ويتكون الفن هنا أيضاً في هذه المجابهة مع القاتم ، مع الغيرية ، ويتأسس على علاقة قديمة بالعالم الذي لا يختفي مع الحضارة .

« إن الأعمال الفنية الأصيلة تخفي في ذاتها سرها قَبْلياً ، وتبقى ، في الوقت عينه ، تحت مفعول الـ Aufklärung لأنها تحبّ أن تجعل هذه الرعشة المستذكرة قابلة للقياس للناس ، وغير قابلة للقياس في العالم الأوّلي السحري »(2) .

---

(1) Th. Adorno, Théorie esthétique, Klincksieck, p. 112 .

لنعرض أن الصعوبة التي نحاول حلها تعود الى كون هيغل ينظر الى التناقض في الفن بين الروحي وبين الطبيعي ، هذا التناقض الذي تم تجاوزه بالتوفيق بينهما . إن الغيرية هي فيه انتهاء في الوقت عينه ، وتظهر الطبيعة في النهاية على أنها مفترضة من قبل الروح ، والروح تتعرف الى ذاتها في قوانين الطبيعة . فالفن يكـون قد تم تجاوزه عندما يستنفد التناقض بين المحسوس والروحي . هذا هو المفترض المثالي الاساسي الذي بموجبه يعود كل شيء في النهاية الى انتهاء الروح ذاتها . ومع ذلك نجد هنا ما يتيح فتح رئاية أخرى . فـإذا كان الفن يتغـذى من نزوعـه الى الآخر ، أفليس هـو ، في عمله ، ما يشكل بذلك غيريّته ؟ هل الآخر الغريب الذي يجابهه الفن ويحاول أن يقلّصه ، هو قابل للتقليص الى بساطـة الروح ؟ وهل للفن ، كغاية ضرورية ، التوفيق بين الآجال المتناقضة التي يظهر نزوعها ؟ إن التفكير في ذلك يجعلنا ، قطعاً ، غير متملصين من فرضية موت الفن ويخشى من تقليصه الى دور مجـرد وضع في شكل من المذهبية السائدة . من العرضي Symptomatique في هذا الميل أن لا يكون للفن عند هيغل أبداً وظيفة حرجة : انه يكشف وحسب عن وجود لنفي تشكل آونته اللاحقة التجاوز . ومن هنا الاعتبـار السلبي فقط لمكان العـالم البورجـوازي بأنـه غير مؤهـل لتحديد الظروف لانتاج فني مثالي ، بدون رؤية أن « هذه الحضارة الصنـاعية ، التي تحتـوي على تفسـير واستبعاد متبـادلين ، وتـولّد بالنسبة الى بعضهم الفقر الأكثر فظاعة » (Esth., II, p. 330) هي الممكن الآخر لنشاط فني حرج .

إن الأمر لا يتعلق هنا ، بالنسبة الينا ، بالمناداة بتوجيه للفن ، وإنما بفهم لماذا لا يعتبر هيغل الفن العصري إلا من خلال تكهن

لعبة حرة شخصية . وفي الواقع يجري كل شيء كما لو أن الفن لم يعد لديه محتوى ليجعله خارجياً ، لأن المحسوس الذي كان يجابهه كان قد أصبح مروحنا بشكل تام ، ثم متروكاً لطابعه المبتذل . وإذا كان العالم لم يعد يقوم ، فعلياً ، أي مظهر للعتمة ، وإذا كان كل شيء قد انحسر الى مفهوم ـ وحتى أصبح قابلاً لان ينحسر ـ يجب إذن القبول بأن الفن أصبح ليس متجاوزاً وحسب وإنما منجزاً واقعياً . ولأن افتراضاً كهذا يرتكز في النهاية على الفرضية المثالية لمسلّمة الطبيعة من قبل الروح ، يبدو لنا من غير المعقول أن نبحث عن بواعث تسمح لنا بالتبصر في نمو الفن العصري على أرضية لم تعد ، وهذا صحيح ، أرضية التعبير المحدد اللامتناهي للمطلق . وبهذا المعنى هيغل على حق : هناك فن ما قد مات ، فن الدين هو حقيقته . إلا أن التحليل الذي أشرنا به للرسم الهولندي يفتح الطريق لعمل فني يدوم ونبدي تجاهه ، بشكل جدي ، بأن الشكل ليس حشوياً .

من الملفت ، في الواقع ، والمدهش للوهلة الأولى ، أن لا تكون القراءة الهيغلية قد أشارت الى الرمزي الذي به ترتبط الطبيعة الميتة الهولندية بالزهوّ ، بهذه التأملات الدينية في الزمن والموت التي ، مع ذلك ، تنعشها في العمق . وبالتشديد على الظاهراتية يترجم بعداً متناقضاً بشكل عابر مع افتراضه الرئيسي الذي يظهر انه يمنع تفسير فكرة نهاية الفن على أساس الاقفال : ان العمل الفني يتكوّن في حالة من النزوع الى الواقعي ، الى واقع غير قابل للتقليص الى الروح . وفي بساطة الشيء ، في الشيء الأكثر بساطة يتحقق ، جمالياً ، حدث واقع غير مفترض من قبل الروح . فالعمل الشكلي ليس إذن ـ وهذا تأخذه عن هيغل ـ مجرد وضع محتوى سابق في

شكل ، ولكنه دائماً هذا الاختبار القاتم دائماً بشكل عـابر يسعى الفنان ، استناداً اليه ، الى إدراك ما هو غير قابل لـلادراك ، أي الشيء عينه الذي يفرض نفسه أولاً كواقع سام . ويقاوم الفنان ، في كل مرة ينصرف فيها الى العمل ، شيئاً ما ، هو هذا الكـائن القاتم والغريب والقريب الذي ينتصب أمامه على أنه الآخر الذي يخصـه والذي يجلب تقليصـه . ويقوم الفنـان العصري بتجـربـة المستحيل الكلي لتوفيق في صميم عمله . أليس ذلك ، في نهاية المطاف ، درس سيزان Cezanne ؟ وإذا كانت سيزان ، حسب تعـابير م . مـيرلوبـونتي M.Merleau-Ponty ، تسعى الى كشف « عالم أولي » ، ألا تقوم بتأمل في مدى أكثر قـدماً ، مؤسس لأي خبرة للمدى ومنسي ، في الوقت عينه ، من المدى المعاش بواسطة التقنيات العصرية ؟ إنها خبرة متبًصر فيها غير عضوية ليس بإمكانها إدخـار الانعطاف بـواسطة تـاريخ الفن . « صنـع صـوص عـلى الـطبيعـة » (Cézanne) هـو تمـامـاً فهم انـه لا يمكن ، في عصر الجمالية ، أن نرسم دون المرور بالمتحف . « من المسموح بـه أن نأمل في أن لا يتوقف الفن عن الارتفاع وعن الكمال ، إلا أن شكله قد توقف عن إرضاء الحاجـة الأكثر علواً للروح » (Esth., I, p. 153) . إن ما جعل الجمالي ممكناً ، أي من وجهة نظر الحكم على الإنجاز ، لا يمكن إلا أن تكون له نتيجة على الابداع الفني . ومن هنا وإلى أن يعلن الموت المادي للفن ، هناك خطوة لم يجتزها هيغل أبداً : الفيلسوف ليس الهياً .

وعليه لا شيء يسمح بالتأكد أن يكون في جوهر الفن أن يبقى حياً الى الأبد : في صدد أي واقع تاريخي من المناسب أن نتساءل عن احتمال اختفائه أو تحوله . أليس وقوعـاً في شكل فقـير تمامـاً

للامثلية ان نطرح مسلّمة خلود الفن ؟ إن مسألة استبدال صناعة ثقافية بالفن ليست اليوم مسألة مدرسية . وليس التردد على معارض الانجازات التي تمت ، أو المكان الذي يأخذه الاخراج في المسرح هما اللذان بإمكانهما تشويه الحكم الهيغلي . إننا نريد فقط أن نعتقد أن لدى هيغل نفسه ما يدعو الى الأخذ بجدية هذه التحاليل والى نقد فرضية اقفال لتاريخ الفن ، في الوقت عينه ، ببيان ان الفن يعمل في قلب هذه التناقضات نفسها ، وهي التناقضات بين الفكر وبين الواقع ، وهذه التناقضات هي ، في الوقت عينه ، متعددة وغير قابلة لأن يوفق بينها . من العبث إذن أن نقلّص محتوى الفن الى الكرة الدينية ، أن نستبعد عنه الرغبة أو الجنسانية sexualité ، والعمل الاجتماعي ، والتقنوية ، والحيزية ، والزمنية ، الخ . . . فالفن يوحد الذاتية والواقع . ليس هناك أي إنجاز بإمكانه توحيد الواقع . فالواقع ليس في وسعه أن يدع نفسه يُردّ الى الانجاز ، حتى ولو كان الانجاز وسيطاً ضرورياً لادراكه . إلا أنه لا شيء يمنع من التفكير في أن نفياً للتناقض يخنق أي قلق فني لمصلحة لهو مدامئن وموحد النمط . ونفهم ، ولا ريب ، أن الفن والفلسفة لهما تماماً جزء مرتبط .

ملحق

رسم بياني لآونات أشكال الفن الثلاثة

I ـ الفن الرمزي

أ) ـ الرمزية غير الواعية : فن الديانات الطبيعية وديانات السمو

1 ـ الجوهر المضيء : زورواستر Zoroastre .

مرحلة ما قبل الفن : مرحلة الدين الطبيعي الأول ونور الشمس بموجبها هو الالهي .

2 ـ الرمزية الخيالية : الدين الهندوسي .

البرهمي هو الآخر غير المتخيل ، المطلق الذي تذوب فيه الذاتية . فن الغريب أو فن المغالاة ، عبادة قوى الانجاب : أعمدة قضيبية ، وتماثيل ذات أذرع متعددة ، الخ . . .

3 ـ الرمزية بحد ذاتها :

مصر : فن الحرفي هو فن دين يعترف بخلود الانفس الفردية .
الاهرامات هي غلاف جسد الفرعون .

4 ـ رمزية كلية :

أ ـ تماثيل ضخمة : تماثيل الممنون Les Memnons التي ترنّ في ضوء الشمس المشرقة .

ب ـ اوزيريس Osiris وايزيس Isis : رمز أرض مصر والنيل والشمس والعنصر البشري .

ج ـ أبو الهول ، الملغز ، رمز الرمزية : الانساني الجاهد للخروج من الوحشية يؤكد ذاته في حالته هذه .

ب) ـ رمزية السامي

المطلق يرتفع فوق الوجود المباشر .

1 ـ السامي الحلولي

أ ـ الشعر الهندوسي : البهاغاڤاد جيتا Le Bhagavad-Gita والمهابهاراتا Le Mahabharata .

ب ـ الشعر الاسلامي : حافظ Hafiz (1320 ـ 1389)[1] .

ج ـ الصوفية المسيحية .

2 ـ فن السامي

يقدم الروحي نفسه عن أنه منفصل عن المحسوس : الشعر العبري (المزامير) .

ج) ـ الفن التماثلي .

المقصود هو رمزية واعية ، حيث العلاقة بين الشكل وبين المضمون محددة ، ذاتياً ، من قبل الفنان .

1 ـ أساطير الاغساخ : ايزوب Esope (650 ـ 560 قبل الميلاد) أوفيد Ovide (43 قبل الميلاد تقريباً) .

2 ـ لغز واستعارة ومجاز وتماثل .

3 ـ الشعر التعليمي والشعر الوصفي : هيزيود Hésiode ولوكريس Lucrèce .

II ـ الفن الكلاسيكي

سيادة الجمال حيث يتحقق ، بشكل مناسب ، المثل الأعلى للفن : فن الدين الجمالي (Kunstreligion) . نتبنى هنا مسطح ظاهراتية الروح ، لأن الفن يحس فيه بالعالم الاخلاقي .

---

(1) محمد شمس الدين حافظ ، أحد أشهر الشعراء الفرس .

1 ـ الانجاز المجرد للفن

أي الانجاز المموضع خارج النشاط الذي يولده والذي تحاول الروح انعاشه .

أ ـ صورة الالهة :

ـ التمثال ، صورة فريدة للالهة .

ـ المعبد ، مقر الالهة ومحيطها وهو ، بالنسبة الى التمثال ، كالشمولي وكالجوهر بالنسبة الى الفريد .

ب ـ النشيد :

النشيد هو حضور الروحية الداخلية التي تؤمن ، في الحماس ، وحدة الفريد والشمولي .

ج ـ العبادة :

آونة ثالثة تشكل تركيب الآونتين السابقتين : الاحتفال الذي ينبسط كعمل حقيقي يطمر المسافة بين الانساني والالهي .

2 ـ العمل الفني الحي

الجوهر الالهي ، بواسطة العبادة ، يسكن في الشعب . من جوهر منير ومجرد يصبح فردية تعي ذاتها .

أ ـ أسرار ديميتيرDéméter وديونيزوس Dionysos الغامضة هي مناسبة لذوبان صوفي للفردية وللالهي في المتعة .

ب ـ الالعاب هي ، على العكس ، إعادة الشكل الفردي عبر إقامة قداس لجسم الجمنازي الجميل .

3 ـ الانجاز الروحي للفن

يوحد الآونتين السابقتين ، تجريد الصورة الخارجية للالهة والطابع الملموس للانجاز الحي .

أ ـ الملحمة

يبقى الضدان غريبين عن العمل : المصير ضرورة خارجية مجردة تفرض نفسها على الأبطال وحتى على الآلهة ، والذات الفريدة تمّحي أمام القصة التي تسردها .

ب ـ المأساة .

المأساة تجمع العنصرين الباقيين مبعثرين في الملحمة ، المادي والعمل .

ويجسّد البطل إحدى القدرتين الجوهريتين للعالم الاخلاقي : القانون الالهي والقانون البشري ، العائلة والدولة . ويُحدد العمل بالتعارض بين معرفة مبدأ وجهل آخر . والنزاع المأساوي هو بشكل بحيث يكون البَطَلان فيه على خطأ أو على صواب كلاهما على حد سواء . ويؤمن المشتري[1] ، كصورة للمادة ، وحدة المبدأين ، التوفيق بين الضدين مروراً بالنسيان ، نسيان الموت أو غفران الجريمة : Les Euménides (Eschyle), Œdipe Roi, Antigone (Sophocle) .

ج ـ الملهاة

إنها إنتصار الذاتية التي تؤكد تفوقها بقدرتها على أن تذيب في الضحك المتناقضات الجوهرية .

ج ـ ذوبان الفن الكلاسيكي .

يبدو الواقعي غير معقول ، وتُخلي الملهاة اليونانية المكان للأهجية الرومانية .

---

(1) المشتري : Jupiter .

III ـ الفن الرومنسي

« إن الدين ، كوعي عام للحقيقة ، يكوّن القرينة الجوهرية على الفن الرومنسي » . وهذا الدين يحدد محتوى فنياً ويفتح الطريق لخبرة جمالية جديدة :

أ ـ لم يعد للالهي صورة نموذج مثالي ، وإنما يتأثر بسمات فرد خاص له تاريخ في العالم .

ب ـ بكون الالهي روحاً صرفاً ، فالطبيعة مجردة من التأليه ، والدنيوي محرر إذن ويغدو حقلاً ممكناً لبحث فني .

أ) ـ المحتوى الديني للفن الرومنسي

1 ـ تاريخ الحياة والهوى وبعث المسيح .

2 ـ الحب ، العودة الهادئة الى الذات انطلاقاً مما هو غير الذات ، هو الاحساس القابل لأن يجعل الروح المطلقة محسوسة .

3 ـ الله حي في مجموعة المسيحيين الأول ، وتاريخهم ، كتاريخ الاعتراف بالحقيقة ، هو أيضاً محتوى ممكن للفن .

ـ الاشكال الفنية

1 ـ الكاتدرائية

يمكن القول إنها الشكل المجرد لهذا المحتوى

2 ـ يحوز الفن هذه المواضيع الدينية .

أ ـ يمثل الرسم البيزنطي نماذج صلبة وباردة للمسيح المصلوب المتألم .

ب ـ الرسم الايطالي : من الصورة الالهية الى الصورة البشرية .

ـ جيوتو Giotto (1266 ـ 1337) : يوجه الرسم نحو الحاضر والواقعي ويدخل فيه العنصر الدنيوي .

- مازاكسيو Masoccio (1401 ـ 1428) وفرا انجليكو Fra Angelico (1400 ـ 1455) عملا من جهة على دقة القولبة وعلى الواضح القاتم ، ومن جهة أخرى على الفوارق الدقيقة لسمات الصورة البشرية .
- القرن الخامس عشر في إيطاليا Le Quattrocento يدمج في الدين عناصر دنيوية .

- ليونار Léonard (1452 ـ 1519) ورفايل Raphaël (1483 ـ 1520) يحققان التوافق بين الداخلية العميقة والواقع الحي . ونصل هنا الى نوع الكلاسيكية الجديدة .

ج ـ الموسيقى الدينية التي تجد محتواها في نصوص شعرية .
د ـ الشعر المسيحي للقرون الوسطى : La Divine Comédie de Dante (1265- 1321)

ب ـ الفروسية

يشكل هذا المظهر الثاني المحتوى الدنيوي بحد ذاته ، وهو محدد بأحاسيس ثلاثة :
1 ـ المجد ، شعور مرتبط بقمة لا متناهية معطاة للذاتية التي تسعى الى الاعتراف بها من قبل نظير .
2 ـ الحب ، إحساس ينفذ الفرد بموجبه الى الاحساس بالذات بالعزوف عن خاصيته . نزاعات ثلاثة تحدد المواضيع الممكنة : حب / مجد ، حب / إلحاحات أخلاقية اجتماعية ، حب / طبع مبتذل للحياة (الروائي) .

3 ـ الاستقامة ، إحساس ذاتي مؤسس على الاختيار الحر للموضوع ويتميز بارتباط بالأعلى (رئيس ، عاهل ، الخ . . .) :

Cycle du roi Arthur et de la table ronde, Le Cid, Geste de Charlemagne, Le Roman de la Rose, mais aussi le Roman de Renard ou le décaméron de Boccace (1313-1375) .

ج ـ الاستقلال الشكلي للخاصيات الفردية

هذا المظهر الثالث هو مظهر الالتزام بالنشاط الفني على أرضية الحياة الواقعية ، بما في ذلك ما فيها من دنيوي .

1 ـ إستقلالية الطبع الفردي

المأساة العصرية التي تأخذ الطابع كموضوع . شكسبير (1564 ـ 1616) .

طبائع تبقى منسجمة مع ذاتها حتى في الرعب : مكبث Macbeth ، عطيل Othello ، ريتشارد الثالث .

وطبائع تكشف عن غناها الداخلي بتأثير ظروف مناسبة : جوليت Juliette (روميو وجوليت) ، ميراندا Miranda (العاصفة La Tempête) .

وطبائع بإمكانها ، بكل حرية ، أن تتبارى مع الظروف الخارجية : هملت Hamlet .

2 ـ المغامرة

إنها لقاء بين الجانب الذاتي والجانب الصدفوي للظروف الخارجية :

أ ـ La Divine Comédie .

ب ـ تأكيد الأهداف الوهمية ينتج الهزلي : دون كيشوت دو سيرفانتس Don Quichotte de Cervantès (1547 ـ 1616) .

ج ـ إنها توصل الى الروائي الذي يتم في انتصار الرفاهية المنزلية .

3 ـ ذوبان الفن الرومنسي

أ ـ تقليد ذاتي للطبيعة الموضوعية . الرسم الهولندي في القرن السابع عشر .

ب ـ الفكاهة .

4 ـ الفن العصري .

يتميز إذن بنوع من المجّانية والبراعة الشخصية . Lieder de Goethe .

مراجع فهرسية

النص 1 : Esthétique. L'Art romantique, chap. III, § IIIa .

النص 2 : Phénoménologie de l'esprit chap. VII Ac. .

النص 3 : Phénoménologie de l'esprit, chap. VII Ba .

النص 4 : Esthétique. L'architecture, Chap. III .

النص 5 : Esthétique. Introduction. Aperçu du plan génér- ale de l'ouvrage .

ـ النصوص 1 و4 و5 مترجمة من قبل ج . ب ماتيو J.-P. Mathieu .

ـ النصّان 2 و3 مترجمان من قبل ج . ب . لوفيفر J.-P. Lefebvre .

قراءات مكملة

إن ترجمة Leçons sur l'Esthétique التي أمّنها س . جانكيليفيتش S.Jankélévitch ظهرت لدى Aubier في أربعة أجزاء في عام 1945 ، ثم في تسعة أجزاء بحجم الجيب لدى الناشر عينه . إننا نستشهد بها في طبيعتها الممكن الحصول عليها حالياً في التجارة ، والتي ظهرت لدى Flammarion في مجموعة «Champs» في أربعة أجزاء في عام 1979 .

وقراءة Esthétique يمكن أن تمتد الى قراءة Leçons sur la philosophie de l'histoire المنشورة في Vrin في ترجمة لـ ج . جيبلان J.Gibelin .

وقراءة La Phénoménologie de l'esprit ، وهي مهمة أصعب ، تسمح بأن ندرك بشكل أفضل مسألة وضع الفن في صميم المسألية الهيغلية . إن المقاطع التي تخصصها لها L'Encyclopédie des sciences philosophiques هي جد مكثفة ومجردة ولا يمكن استخراجها من مجمل المؤلف .

والشروحات المتعلقة بالجمالية قليلة . وبالاضافة الى كتاب ب . تيسيدر B.Teyssèdre ، وL'Esthétique de Hegel (PUF) ، نشير الى مقال لـ ف . شولي Ph.Choulet في العدد 16 (أيلول 1983) في Cahiers Philosophiques ، الذي يبحث في مبدأ الخبرة الجمالية لدى هيغل والمعارضة التي تولاها مع كانط في هذا الصدد . إن الفصل IV من القسم الثاني من كتاب د . جانيكو

D.Janicaud : Hegel et le destin de la Grèce يحلل بدقة كبيرة فرضية الدين الجمالي (Kunstreligion) ، والفن كدين . ويكرّس ن . غريمالدي N.Grimaldi في كتابه : L'art ou la feinte passion (PUF) ، فصلاً للجمالية الهيغلية بمعالجتها من الزاوية التناقضية للرسم الهولندي ، مقترحاً قراءة أكثر ماورائية من قراءتنا . كما يكرس ا . آرڤوا A.Arvois مقالاً عن «Hegel, l'architecture et la réduction à l'édifice» ، في العدد الخاص لـ Cahiers du CCI حول الفن المعماري والفلسفة الذي ظهر في عام 1987 .

وأخيراً ، إن مؤلف ت . آدورنو Th.Adorno حول Théorie esthétique ، المترجم من قبل Klincksiek ، يقوم بتحليل يصعب الاقتراب منه إلا انه ، في الغالب ، يربط تفكيراً نقدياً بمكان المسألة الهيغلية .

نصوص

النص 1 ـ جمالية

الفن الهولندي

لكننا إذا أردنا أن نضفي على نظرتنا ما يمكن أن يجعله يثير إعجاباً أكبر في هذا المجال ، يجب أن ننظر الى الرسم من نوع رسم الهولنديين المتأخرين . لقد سبق لي أن تناولت في القسم الأول ، عندما تفحّصت المثل الأعلى كمثل أعلى (Esth., I, p. 227 ، وما يتبع) ما هو فيه ، حسب الروح الشمولية ، الاساس المادي الذي صدر عنه ـ إنه الإرضاء الذي يعطيه حضور الحياة ، حتى ما فيها من صغير جداً وغير اعتيادي ، ينبع لديهم من كونهم كانوا مجبرين على أن يغزوا ، بصراع عالٍ وبعرق جبينهم ، ما تهبه الطبيعة فوراً لشعوب أخرى ، ومن أنهم عظموا ، مع مداهم المنحسر ، باعطاء قيمة لأقل الأشياء عن طريق دراستها . والهولنديون ، من الناحية الأخرى ، شعب صيادي سمك وبحارة وبورجوازيين وفلاحين ، ومن هنا هم بالولادة ، في الأشياء الكبيرة كما في الأشياء الصغيرة ، مهتمون بقيمة النافع والضروري ويعرفون كيف يحوزونها في الدأب الأكثر مثابرة . كان الهولنديون ، في ما يتعلق بدينهم ، بروتستانتيين ـ وهذا يشكل جانباً مهماً ـ وليس هناك غير البروتستانتية تعرف كيف تعشعش بكاملها في نثر الحياة ، وجعله بكامله في خدمتها ، بالاستقلال عن الإسنادات الدينية ، وتركه ينمو في حرية غير محدودة . ولم يكن لأي شعب آخر ، في ظروف أخرى ، أن يفكر في أن يصنع أشياء كالتي يبينها لنا الرسم الهولندي المحتوى الرئيسي لانجازات فنية . إلا أن الهولنديين ، رغم هذه الفوائد جميعاً ، لم

يعيشوا أبداً وجود بؤس وعوز وقمع للروح . بل على العكس لقد أصلحوا كنيستهم بنفسهم ، وانتصروا على الطغيان الديني والقوة الزمنية الاسبانية بكل عجرفتها ، وتوصلوا ، بنشاطهم ووعيهم للعمل وشجاعتهم وروحهم الاقتصادية ، وفي إحساس لحرية كانوا قد اكتسبوها بأنفسهم ، الى رفاهية ويسر واستقامة وشجاعة ، وسرور بالحياة وحتى الى فيض من الغبطة في وجودهم اليومي . وفي ذلك ما يبرر اختيار المواضيع في أعمالهم الفنية .

ومواضيع كهذه ليس في وسعها إرضاء حساسية أعمق في السعي وراء محتوى تكون حقيقته في ذاته . ولكن حتى وان كانت النفس والفكر لا يجدان فيها منفعة لهما ، فإن النظر اليها عن قرب أكثر يوفق بينهما ، إذ إن فن الرسم ، فن الرسام ، هو ان يجعلنا نغتبط ويفتننا . وفي الواقع ، إذا أردنا معرفة ما هو الرسم ، علينا أن ننظر الى هذه اللويحات لكي نقول عن هذا الرسام أو ذاك : انه يعرف كيف يرسم . ولهذا السبب لا يسعى اطلاقاً ، في انتاجه ، الى إعطائنا ، عبر الانجاز الفني مثلاً ، تمثيلاً للموضوع الذي يبينه لنا . نحن لم ننتظر الانجاز الفني لكي ندرك بشكل كامل ما هو العنب والزهور والايل والاشجار والشواطىء الرملية ، والبحر والشمس والسماء والادوات المنزلية للحياة اليومية في بهائها الكلي ، والخيل والمحاربين والفلاحين والمدخّن وقلّاع الاسنان والمشاهد المنزلية الأكثر تعددية : ففي الطبيعة ما يكفي . إن ما يجب أن يفتننا ليس المحتوى وواقعه ، وإنما الظهور الذي ، بالنسبة الى الموضوع ، هو غير مبال فيه . فالظهور ، تقريباً ، في ما يتعلق بالجميل ، وبهذه الصفة ، محدد لذاته ، والفن هو السيطرة ، في التمثيل ، على أسرار الظهور جميعاً للظاهرات الخارجية التي تتعمق في ذاته . والفن ،

بشكل خاص ، يرتكز على إدراك السمات الموقتة بحساسية ، تجاه العالم كما هو في حياته الخاصة ، مع البقاء في الوقت ذاته على وفاق مع القوانين الشمولية للظهور ، هذه السمات المتغيرة تماماً لوجوده ، وتحديد العابر بأمانة وفي حقيقته . فالشجرة والفلاح هما من قبلُ شيء ما محدد ودائم بالنسبة الى الذات . ولكن إدراك لمعان معدن وأثر النور في عنقود عنب ، والوميض العابر للقمر والشمس والبسمة والتعبير المختفي بسرعة لتأثرات الفن وللحركات وللاوضاع ، والتعابير الهزلية ، وبالاختصار ادراك ما هو خاطف وعابر بأكثر ما يمكن وجعله مستديماً هما مهمة الفن في هذه المرحلة . وإذا كان المادي هو ما يصوره الفن الكلاسيكي بشكل جوهري في مثله الاعلى ، فإن ما تم الاستيلاء عليه وما يعرض للنظر هنا هو الطبيعة المتغيرة في تعبيراتها العابرة ، جريان الماء ، مسقط مياه ، أمواج البحر المزبدة ، طبيعة ميتة في البريق الطارىء للزجاج ، صحون الخ . . . ، الصورة الخارجية للواقع الروحي في الأوضاع الخاصة ، إمرأة تدخل الخيط في ثقب الابرة في الضوء ، توقف أشقياء في حركة طارئة ، حركة في ما هو موقت تختفي في الحال ، ضحكة فلاح وتقطيب وجهه ، وفان اوستاد Van Ostade وتينييه Téniers وستين Steen قد اعتبروا أسياداً في هذا المجال . إنه انتصار الفن على العابر ، انتصار يتجرد فيه المادي ، تقريباً ، من سلطته على الطارىء والعابر .

وكما أن ظهور المواضيع هنا كمواضيع هو الذي يعطي المحتوى بحد ذاته ، فإن الفن أيضاً يذهب أبعد من ذلك بجعل الظهور العابر مستديماً إذ ان تجريد المواضيع ووسائل التمثيل يصبح أيضاً غاية في ذاتها بشكل ترتفع معه المهارة الشخصية واستخدام الوسائل الفنية

الى « مصاف » حاجة موضوعية للاعمال الفنية . وقد سبق للفلمنديين القدامى ان درسوا في العمق المظهر المادي للالوان . كان ڤان ايك Van Eyck وميملنغ Memling وسكوريل Schoorel يعرفون كيف يقلدون بريق الذهب والفضة الى درجة الانخداع بينهما ، وكذلك الامر بالنسبة الى لمعان الاحجار الكريمة والحرائر والمخامل والفرو . والحال أن هذه السيطرة في الانتاج للحاجات الأكثر إثارة عن طريق سحر الألوان وأسرار الفتنة ، هذه السيطرة هي التي تعطي نفسها صلاحة مستقلة . كما أن الروح تنتج ذاتها ثانية في التفكير وفي فهم العالم في تمثيلات وفي أفكار ، وكذلك فإن ما يهم أولاً هو الآن ، بالاستقلال من الموضوع ذاته ، إعادة خلق الخارجانية ، في طريقة ذاتية ، في العنصر المحسوس للالوان والانارة . إن ذلك ، تقريباً ، موسيقى موضوعية ، ووضع للصوت عن طريق الألوان . وفي الواقع إذا كان الصوت الفردي في الموسيقى ليس شيئاً بذاته ولا ينتج معقولاً إلا في علاقته بغيره ، بتعارضه معه أو بتوافقه ، بقولبة أو بذوبان ، فإن الأمر هو كذلك هنا بالنسبة الى اللون . وإذا لاحظنا عن قرب بريق اللون الذي يلمع كالذهب ويضيء كجدائل مستنيرة ، فإننا لا نرى نادراً إلا خطوطاً ونقاطاً ومسطحات ملونة مبيضّة ومصغّرة . فاللون الفردي بحالته هذه ليس له اللمعان الذي يصدر عنه ، فليست التركيبة هي التي تعطي هذه العيون نوراً . لنأخذ مثلاً الاطلس Satin لـ تيربورش Ter Borch ، إن كل لطخة لون في ذاتها هي رمادية غير لامعة ، والى حد ما مبيضّة أو مزرقّة أو مصفرّة ، وإنما ، بالنظر اليها من مسافة ما ، تعطي ، بوضعها بالنسبة الى غيرها ، هذا الانعكاس الجميل الرقيق الذي هو انعكاس الاطلس الواقعي . وكذلك الأمر بالنسبة الى المخمل ولعبة النور وسحر غيمة ،

ويشكل عام كل ما نراه أمامنا . وليس إنعكاس النفس هو الذي يريد أن يبدو في الأشياء ، كما هي في الغالب حالة المشاهد الطبيعية مثلاً ، ولكن المهارة الشخصية تماماً هي التي تظهر في هذا النمط الموضوعي كمهارة الوسائل عينها في حياتها وفعاليتها في انتاج موضوعية من.قبلها .

ولكن الفائدة ، من ذلك ، بالنسبة الى الأشياء المقدمة ، تتحول نحو الذاتية الصرف للفنان نفسه الذي يفكر في إظهار ذاته والذي ، بالتالي ، لا يصر على تصوير إنجاز هو غاية من أجل ذاته ومرتكز على نفسه ، وإنما انتاج شيء ما لا يعطي الموضوع فيه ما ينظر اليه سوى نفسه . وفي النطاق الذي لا تتعلق هذه الذاتية مطلقاً بالوسائل الخارجية للتمثيل وإنما بالمحتوى نفسه ، يصبح الفن بهذا فن المزاح والفكاهة .

النص 2 ـ من الاهرام إلى أبي الهول

تظهر الروح إذن هنا كالفنان سيد الانجاز . وعمليته ، النشاط الذي ينتج به نفسه كموضوع إلاّ أنه لم يدرك بعد الفكر عن ذاته ، هي عمل مميز شبيه بعمل النحلات التي تبني خلاياها .

والشكل الأول ، بكونه الشكل المباشر ، هو الشكل المجرد للادراك ، .والانجاز غير ممتلىء بعد بالروح في ذاتها . وبلّورات الاهرامات والمِسلّات ، التي هي صلات عادية لخطوط مستقيمة مع مساحات مسطحة ونسب متساوية في الاجزاء حيث لاقياسية ما هو مستدير قد فنيت ، هي عمل سيد الانجاز هذا للشكل القاسي ، والشكل ، بسبب جلائه الصرف ومن أجل هذا الجلاء ، ليس مدلوله في ذاته وليس الذات الروحية : فالانجازات لا تعمل سوى

لمقي الروح ، أو تتلقاها في ذاتها كروح غريبة في إجازة تتخلى عن نفسيرها مع الواقع الفعلي وتدخل ، بكونها هي نفسها ميتة ، هذه البلّورات المحرومة من الحياة ، أو ترجع ، خارجياً ، الى ذاتها كما لو أنها ترجع الى ما هو نفسه خارجي وغير موجود هناك كروح ، أو كأنها ترجع الى النور الذي يشرق ويعكس مدلوله عليها .

والفصل ، الذي فيه تقوم الروح بالعمل ، فصل الكائن في ذاته الذي يصبح المادة التي تتعاطى معها أو الكائن من أجل ذاته الذي هو جانب الاحساس بالذات في العمل ، يصبح موضوعياً بالنسبة اليه في إنجازه . ومجهوده اللاحق كله يجب أن يميل الى رفع هذا الفصل بين النفس والجسد ، وإلى إلباس النفس وإعطائها صورة مغترفاً منها ، وإنما بإعطاء نفس للجسد وانعاشـه . بهذه المقـاربة بينهـما يحتفظ الجانبـان كل تجـاه الآخر بتحـديديـة الـروح الممثلة والغلاف المحيط بها . فالوحدة مع الذات تحتوي هذا التعارض بين الخصوصية وبين الشمولية . وفي النطاق الذي يقترب فيه الانجاز ، في جوانبه المختلفة ، من نفسه ، ينتج بذلك ، وفي الوقت عينه ، هذا الشيء الآخر الذي يقترب من الاحساس بالذات في العمل ، ويتوصل هذا الاحساس الى معرفة الذات كما هي في ذاتها ومن أجل ذاتها ، إلا أنه ، مع ذلك ، لا يشكل بعد هنا إلا الجانب المجرد من نشاط الروح التي لا تعرف حتى الآن محتواها في ذاتها وإنما في إنجاز الروح الذي هو شيء ما . وسيد الانجاز نفسه ، الروح بكاملها ، لم يظهر بعد ولكنه جوهر مختبىء لا يزال داخلياً ، وهذا الجوهـر حاضر ككل ، مجزأ فقط في الاحساس بالذات الناشط من جهة ، والشيء المنتج من قبله من جهة أخرى .

إن سيد الانجاز إذن يتعاطى ، وفي شكل أكثر انتعاشـاً ، مع

المبيت ، مع هذه القشرة المغلفة ، مع هذا الواقع الخارجي المرتفع عند ذلك الى الشكل المجرد للادراك . ويستخدم لهذه الغاية الحياة النباتية التي لم تعد مقدسة كما كانت بالنسبة الى الحلولية العاجزة من قبل ، وإنما اتخذها هو كجوهر هو بالنسبة الى ذاته شبه شيء قابل للاستعمال ومنخفض الى مرتبه واجهة وتزيين . إلا أن هذه الحياة النباتية ليست مستخدمة بدون تغيير : فصانع الشكل الشاعر بذاته يدمّر ، على العكس ، وفي الوقت عينه ، قابلية الفناء التي يحملها الوجود المباشر لهذه الحياة في ذاته ، ويقرّب أشكالها العضوية من أشكال أكثر قساوة وأكثر شمولية من الفكر . فالشكل العضوي الذي ، إذا ترك حراً ، يتكاثر تنافسياً في الخصوصية ، والذي فضلاً عن ذلك ، هو من جانبه خاضع لنير شكل الفكر ، يرفع ، من ناحية أخرى ، هذه الصور المستقيمة والمسطحة الى استدارة أغنى للنفس : وهذا المزيج يصبح جذر الفن المعماري الحر .

والحال إن هذا المبيت ، هذا الجانب من العنصر الشمولي أو من الطبيعة غير العضوية للروح ، يتضمن كذلك في ذاته صورة للخصوصية تقرّب من الواقع الفعلي للروح ، المنفصلة في السابق عن الوجود ، وهو خارجي أو داخلي بالنسبة اليها ، وبذلك يجعل الانجاز أكثر تماثلاً بالاحساس بالذات الفاعل . ويرجع الصانع أولاً الى شكل الكائن من أجل ذاته بشكل عام ، الى الشكل الحيواني . وبكونه لم يعد شاعراً بذاته فوراً في العالم الحيواني فإنه يثبت ذلك بتكوين نفسه تجاهه كقوة منتجة عارفاً ذاته فيه كما في إنجازه . وبذلك تصبح هذه الصورة ، في الوقت عينه ، صورة ملغية وطلسماً لمدلول آخر ، طلسماً لفكر . ولذلك لم تعد مستخدمة وحدها وتكاملياً من قبل الصانع ، وإنما ممزوجة بصورة الفكرة ،

بالصورة البشرية . إنما لا يزال ينقص الانجاز الصورة والوجود حيث توجد الذات كوجود ذات . لا تزال تنقصها المعرفة والتعبير في ذاتها عن أنها تتضمن بذاتها مدلولاً داخلياً ، تنقصها اللغة ، هذا العنصر حيث المعنى بحد ذاته حاضر فيه ، هذا المعنى الذي يملأ وينجز . من أجل ذلك فإن الإنجاز ، الذي تخلّص من الحيوانيّة ولم يعد في ذاته إلّا صورة الاحساس بالذات ، هو الصورة المحرومة من الصوت التي هي بحاجة الى شعاع الشمس المشرقة ليكون لها الصوت الذي ينتجه النور والذي ، مع ذلك ، ليس سوى ضجة،لا لغة ، ولا يبدي سوى ذات خارجية لا الذات الداخلية .

وتقابل هذه الذات الخارجية الصورة الأخرى التي تغضب وتعلن أن هناك ما هو داخلي فيها . والطبيعة ، التي تدخل جوهرها ، تخفض تعدديتها الحية وتتفرّد وتتيه في حركتها الخاصة بها ، وهذا الداخل ، في زمنه الأول ، ما زال الظلمة العادية ، الجامد ، الحجر الاسود وبدون شكل .

ويحتوي هذان التمثيلان على الداخلية والوجود ، على الكائن هنا : على آونتي الروح ، وكلتاهما تحتويان ، في الوقت عينه ، هاتين الآونتين في علاقة متضادة ، تحتويان على الذات أيضاً داخلية وخارجية . يجب جمعهما ، فنفس التمثال التي تلقت الشكل البشري لم تأت بعد من الداخل ، ليست بعد لغة ، الوجود الذي هو داخلي في ذاته ، وداخل الوجود المتعدد الاشكال هو أيضاً غير الطنّان الذي لا يتميز بذاته والذي ما زال منفصلاً عن داخله الذي تنتمي اليه كل الفوارق . من أجل ذلك يجمع سيد الانجاز الشيئين في مزيج من الصورة الطبيعية ومن صورة الاحساس بالذات ، وهذان الجوهران المتناقضان والملغّزان بالنسبة الى ذاتيهما حيث

الوعي هو في صراع مع اللاّوعي ، والداخلية العادية مع الخارجية المتعددة الأشكال ، إذ يقرنان عتمة الفكر بوضوح التعبير ، ينبجسان فجأة في لغة حكمة عميقة وغير مفهومة تماماً .

ويتوقف إذن في هذا الانجاز العمل الغريزي الذي كان ينتج ، في مواجهة الاحساس بالذات ، الانجاز اللاّواعي ، إذ تجابه نشاط سيد الانجاز ، الذي يشكل الاحساس بالذات ، داخلية واعية لذاتها تماماً وتعبّر عن نفسها . والحرفي الماهر يرتفع فيها بالعمل حتى انشطار ضميره حيث تلتقي الروح بالروح . وفي هذه الوحدة مع ذات الروح الواعية لذاتها في ما هو بالنسبة الى نفسه صورة ضميره وموضوعه ، يتطهر المزيج إذن حيث كان ممتزجاً بالنمط اللاّواعي للصورة الطبيعية المباشرة . وهذه الغيلان ، في صورتها ومقولها وعملها ، تذوب وتنحل في شكل خارجي روحي : في خارجي يلج ذاته ، وداخلي يظهر نفسه ، إنطلاقاً من ذاته ، في الفكر الذي هو وجود يضع نفسه في ذاته ويتلقى الصورة التي تناسبه ، والتي هي وجود جلي . فالروح هي فنان .

النص 3 ـ من المعبد الى العبادة

أول إنجاز فني ، بكونه إنجاز الفن المباشر ، هو الإنجاز الفني المجرد والفردي . وعليه ، من جانبه ، أن يتحرك من الكيفية المباشرة والموضوعية حتى الاحساس بالذات . وبهذه الكيفية نفسها ، من ناحية أخرى ، يهدف ، من أجل نفسه ، في العبادة ، الى رفع التمييز الذي يعطيه لنفسه في أول الأمر ضد روحه ، والى أن ينتج ، هكذا ، فناً منتعشاً بذاته .

1 ـ التمثال في المعبد

أول طريقة تلجأ اليها الروح الفنية لابعاد صورتها وضميرها الناشط ، بقدر ما تستطيع ، هي الطريقة المباشرة ، الطريقة التي بها تكون الأولى ، أي الصورة ، هناك وموجودة بكل بساطة كشيء ما . وتنقسم في ذاتها الى فارق الخصوصية الذي لديه صورة عن الذات ، والى الشمولية التي يمثلها الجوهر غير العضوي بالنسبة الى الصورة ، بكونها محيطاً ومبيتاً لهذا الجوهر الذي ، برفعه كل شيء الى مجرد مفهوم ، يكتسب صورته الخاصة ، الصورة التي تخرج ثانية للروح . إنها ليست لا البلّور الادراكي الذي يؤاوي ما هو ميت أو مضاء بنور النفس الخارجية ولا المزيج ، الناتج أساساً عن النبتة ، لاشكال الطبيعة والفكر الذي ما يزال نشاطه هنا تقليداً . ولكن المفهوم يفك كل ما يزال يربط الاشكال ، في الجذر والفنادة ramure والاوراق ، ويجعل منه ، عن طريق تنظيفه ، أشكالاً يرتفع فيها ما هو مستقيم ومسطح في البلّور الى نسب لا قياسية بحيث أن إنعاش العضوي يُستقبل في شكل الادراك المجرد ، وفي الوقت عينه الذي فيه يحتفظ بجوهره وبلا قياسية الادراك .

إلا أن الآلهة المتأصلة هي الحجر الاسود المتخلص من القشرة الحيوانية التي يخترقها نور الضمير ويجتازها . والصورة البشرية تجرد نفسها من الصوزة الحيوانية التي كانت ممتزجة بها . وليس الحيوان ، بالنسبة الى الآلهة ، سوى تخفّ محتمل ، فهو يضع نفسه الى جانب صورته الحقيقية ولا يساوي شيئاً بالنسبة الى ذاته ، وإنما ينخفض الى مرتبة مدلول شيء آخر ، مدلول مجرد إشارة . وبذلك بالضبط تتجرد صورة الآلهة ، في ذاتها أيضاً ، من حالة الحاجة التي تميز الظروف الطبيعية للوجود الحيواني وتجعلنا نستشف الاوضاع

الداخلية للحياة العضوية المجمعة على مسطحها وغير المنتمية إلاّ الى هـذا المسطح . ولكن جـوهر الآلهـة هو وحـدة الوجـود الشمولي للطبيعة وللروح الشاعرة بذاتها التي تظهر في واقعها في وجه هذا الوجود . وبكونها أولاً وفي الوقت عينه صورة فردية ، فإن وجودها هو أحد عناصر الطبيعة ، كما أن واقعها ، أي فعاليتهـا الشاعـرة بذاتها ، هو روح الشعب الخاصة . إلا أن هذا الـوجود في هـذه الوحدة هو العنصر المنعكس في الروح ، الطبيعة المضاءة عبر وضوح الفكر الموحد والمتحد بالحياة الشاعرة بذاتها . ولذلك فـإن صورة الآلهة تجد عنصرها الطبيعي كشيء ملغي ، كذكرى قائمة في ذاتها .
إن الجوهر الجاف والصلب والصراع الملتبس للحياة الحرة للعناصر والفوضى اللاأخلاقية لسيادة الجبابرة ، كل ذلك تم الانتصار عليه وطرده ، كحاشية للواقع الذي أصبح واضحاً بالنسبة الى ذاته ، الى الحدود الكارثية للعالم الموجود في الروح والذي هـدأ فيها . هـذه الآلهة القديمة،والنور مرتبط فيها بالظلمات امتازت فيها،في أول الأمـر ، السماء والأرض والمحيط والشمس ، والتيفـون Typhon الأعمى لنار الأرض الخ . . . قد استبدلت بها صور لم تعد تبدو عليها إلاّ كصدى ، إلاّ كذكرى قائمة لهذه الجبابرة ، ولم تعد أبداً كيانات طبيعية وإنما أرواحاً معنوية واضحة لشعوب شاعرة بذاتها .

هذه الصورة العادية قد دمرت إذن في الفردية الهادئة ، التحرّك المقلق للتفرد اللامتناهي واسترجعته ، بقدر مـا هي هذه الفـردية عنصر طبيعي لا يتصرف بضرورة الا كجوهر شمولي ، في حين أنها في وجودها وفي حركتها تتصرف بطريقة احتـمالية لكـونها الشعب الذي له وجود بمعانٍ ونشاطات متعددة ، ومبعثرة في الكتل الخاصة للنشاط والنقاط الفردية للاحساس بالذات . ولذلك تواجهها آونة

القلق وعدم الراحة ، تواجه جوهر الاحساس بالذات الذي ، باعتباره مكان الولادة ، لم يحتفظ ببقية لذاته ، إلاّ أن يكون النشاط الصرف . إن ما ينتمي الى الماهية اعطاه الفنان بكامله لانجازه ، في حين أنه ، كفردية محددة ، لم يعط نفسه واقعاً فعلياً في إنجازه . فلم يكن بإمكانه منحه الاتمام إلا بالتخلص من خصوصيته وبالانفصال عن الجسد والصعود حتى التجريد في العمل الصرف . وفي هذا الانتاج الأول والمباشر لم يكن إنفصال الانجاز ونشاطه الشاعر بذاته قد تمكن من أن يكون موحداً من جديد بعد ، بحيث أن الانجاز ليس ، بالنسبة الى ذاته ، ما هو ، فعلياً ، مزوّد بنفس ، إلا أنه ليس كلاً إلا بالشراكة مع صيرورته . وما هو مشترك في الانجاز الفني ، أي أن يكون قد تولد في الضمير وصنع بأيد بشرية ، هو آونة المفهوم الموجود كمفهوم يأتي لمجابهته . وحتى عندما يكون هذا الأخير ، فناناً أو مشاهداً ، غير مهتم كفاية لاعلان الانجاز الفني المنعش بشكل قطعي في ذاته ، ولنسيان ذاته كمن يصنع أو يتطلع ، يجب ، في مواجهة هذا الوضع ، المحافظة بحزم على مفهوم الروح التي ليس في وسعها تجاوز آونة الاحساس بالذات . إلا أن هذه الآونة تواجه الانجاز لأن في هذا الانشطار الأول الذي هو انشطارها يعطي المفهوم ، مواجهةً ، الجانبين تحديديهما المجردين ، تحديد العمل وتحديد الكائن ـ الشيء ، ولأن عودتهما الى الوحدة التي جاءا منها لم تحصل بعد .

إن الفنان يكتشف إذن في إنجازه أنه لم ينتج جوهراً مماثلاً له . وتعود له حقاً من هذا الجوهر سريرة في كون الجمهور المعجب يجلّ هذا الانجاز كالروح التي هي جوهره . ولكن هذا النموذج من الروحنة ، بعدم احالته الاحساس بذاته اليه إلاّ كإعجاب

وحسب ، هو ، على العكس ، الاعتراف بالفنان بأنه ليس في عداد أمثاله . وفي حال أن هذه السريرة هي سرور له فقط ، فإنه لا يجد فيه ألم الصنع والايلاد ، لا يجد فيه مجهود عمله . وجميع هؤلاء الناس بإمكانهم أن يصدروا حكماً على الانجاز ، أو منحه تضحيات ، مهما كانت طريقتهم في إحساسهم به . وعندما يتخذون موضعاً هم فيه من فوق ، مع كل معرفتهم ، يعرف هو كم يفوق ما أنتجه تحليلهم ومقولهم . وعندما يكونون في مستوى أدنى من الإنجاز ، ويتعرفون فيه على جوهرهم الخاص المسيطر عليهم ، يعرف انه هو سيد الانجاز .

2 ـ النشيد ووسيط الوحي

من أجل ذلك يلتمس الانجاز الفني ومن أجل نفسه عنصر وجود آخر ، وتكتسب الالهة إجراء ارتقاء مختلف عن الاجراء الذي تسقط فيه من عمق ليلتها الخالقة الى ضدها في الخارجانية في تحديد الشيء بدون الاحساس بالذات . وهذا العنصر المتفوق هو اللغة : وجود هو وجود إحساس بالذات بشكل فوري . كما أن الاحساس بالذات الفردي فيه هو الذي هنا ، وهو الموجود ، وهو فيه بشكل فوري كعدوى شمولية . والتخصيص المنجز للكائن من أجل ذاته هو ، في الوقت عينه ، السيولة والوحدة المنقولة شمولياً من تعددية الذات . واللغة هي النفس الموجودة كنفس . فالآلهة إذن ، التي تشكل لغتها عنصراً من صورتها ، هي إنجاز فني تسكن فيه نفس لها فوراً في وجودها وفي كونها être هذا النشاط الصرف الذي كان يواجهها ، هي الآلهة عندما كانت موجودة كشيء . أو أن الاحساس بالذات أيضاً يبقى فوراً لدى ذاته في الصميم عينه لمسار جعل جوهره موضوعياً . وبكونه لدى ذاته وفي جوهره ، فإن

الاحساس بالـذات هو فكـر بحت ، انه الـ Andacht ، الفكـر المتحمس الذي لداخليته ، في الوقت عينه ، وجود ، كائن هنا ، في النشيد الذي يحتفظ في ذاته بخصوصية الاحساس بالذات ، وهذه الخصوصية ، في الوقت نفسه ، هي مـدركة هنـا كشموليـة . إن الحماس ، عندما يشتعل لدى الجميع ، هـو نهر الروح التي ، في تعددية الاحساس بالذات ، تكون شـاعرة بـذاتها كنشـاط مماثـل للجميع وكمجرد كائن وحيد . والروح ، بكونها هـذا الاحساس بالذات العام لدى الجميـع ، لها ، في وحـدة وحيدة ، داخليتهـا البحت كما هو الكون من أجل الغير وكون الافراد الفريـدين من أجل ذاته .

وهذه اللغة تتميز عن لغة أخرى للآلهة ليست لغة الاحساس العام بالذات . فاللغـة الأولى للالهـة هي وسيط الوحي ، وسيط وحي اله الدين الفني ، كوسيط وحي اله الاديان السابقة . ومفهوم الاله يفرض ، بالفعل ، أن يكون مع ذلك جوهر الطبيعة بصفته روحاً ، وبالتالي ليس له وجود طبيعي وحسب ، وإنما أيضاً وجود روحي . وعندما تكون هذه الآونة غير موجودة بُعد إلاّ في مفهومها ولم تتحقق في الدين بعد ، تكون اللغة ، بالنسبة الى الاحسـاس بالذات الديني ، لغة إحساس بالذات غريب . والاحساس بالذات الغريب عن مجموعته ليس بعد هنا ، غير موجود بعد كما يفرضه مفهومه . فالذات هي مجرّد الكائن لذاته ، وانطلاقاً من ذلك ، هي شمولية بكـل بساطـة . إلاّ أن الإحساس بـالذات المنفصـل عن إحساس المجموعة بالذات ليس بعد سوى ضمير فردي . ومحتوى هذه اللغة الخاصة والفردية نـاتج عن التحـديديـة الشموليـة التي تتموضع فيها الروح المـطلقة ، بشكـل عام ، في صميم دينهـا .

والروح الشمولية للشروق والفجر التي لم تجعل بعد كونها هذا être خاصاً ، أي وجودها الخاص ، تعلن إذن عن أحكام فردية وشمولية بالنسبة الى الجوهر ، ومحتواه المادي ، في حقيقته البسيطة ، هو سامٍ ، إلا أنه يبدو ، في الوقت عينه ، بسبب هذه الشمولية وهذه العمومية ، عابراً بالنسبة الى الاحساس بالذات المستمر في النمو .

إن الذات ، التي ازداد نموّها وتشكّلها وارتفعت الى مستوى الكائن من أجل ذاته ، هي سيدة الكلام المهيج الصرف للمادة ، سيدة موضوعية الجوهر المنير الذي يشرق ويعرف أن بساطة الحقيقة هذه هي بساطة الذات التي ليس لها شكل الكائن هنا être الحادث بفعل لغة غريبة . إنه يعرف ذلك ، على العكس ، على أنها كالقانون الأكيد وغير المكتوب للالهة التي تعيش أبدياً ولا يعرف أحد في أي وقت ظهرت . كما أن الحقيقة الشمولية ، التي كان قد كشفها النور وأظهرها ، تدخل هنا في الداخلية أو الخارجية ، وبذلك تتخلّص من شكل الظهور الحادث ، بشكل معكوس لما هو الحال في الدين الفني ، على اعتبار أن صورة الاله تبنت الضمير ، وانطلاقاً من ذلك فإن الفردية بشكل عام ، اللغة الخاصة بالاله الذي هو روح الشعوب الاخلاقية الاجتماعية ، هي وسيط الوحي الذي يعرف القضايا والظروف الخاصة لهذا الشعب ، ويجعل ما هو مفيد معروفاً في مكانها . إلا أن الروح التي تعرف ، تطالب لنفسها بالحقائق الشمولية لأنها معروفة كالذي في الذات ، ولغتها لم تعد بالنسبة اليها لغة غريبة وإنما نعتها الخاصة بها . وعلى غرار هذا الحكيم في العصور القديمة الذي كان يبحث في تفكيره الخاص به عما كان خيراً أو جميلاً ، في حين كان يترك للشيطان عناية معرفة المحتوى السيّء الحادث contuigent للمعرفة ، والقول إذا كان من

المستحسن التردد الى هنا أو ذاك ، أو إذا كان من الخير لأحد معارفه أن يقوم بسفر ما ، وفي أشياء أخرى تافهة مشابهة ، يسعى الضمير الشمولي الى البحث عن معرفة الحادث لدى الطيور أو في الأشجار ، وكذلك في اختيار الأرض الذي ينتزع بخاره من الاحساس بالذات محيطه المحترس : فالحادث في الواقع هو الطائش والغريب ، وهكذا يدع الضمير الأخلاقي الاجتماعي نفسه محدداً هكذا كما في رمية نرد طائشة وغريبة . وعندما يحدد الفرد الخاص ذاته بإدراكه ويختار بتفكير ما هو مفيد له ، يكون لهذا التحديد الذاتي ، كأساس ، تحديدية طبعه الخاص . وهي بحد ذاتها الحادث . وهذه المعرفة ، لدى الإدراك ما هو مفيد للفرد الخاص ، هي بالتالي معرفة مشابهة تماماً لمعرفة هؤلاء الوسطاء الروحيين أو معرفة السحب بالقرعة . وقريب من ذلك ، أن من يسأل الوسيط الروحي أو الخط يعبّر بعمله عن الذهنية الاخلاقية الاجتماعية (Sittlich) للّامبالاة تجاه ما هو حادث ، في حين أن هذه المعرفة تعالج ما هو حادث في ذاته على أنه الفائدة الجوهرية لفكره ولمعرفته . إن المسعى المتفوق ، بالنسبة الى هذه المساعي ، هو بالتأكيد المسعى الذي يجعل من تفكير الوسيط الروحي النشاط الحادث ، ولكنه يعرف أيضاً أن هذا النشاط المتعقل ذاته هو ، عن طريق الجانب الذي يتعلق فيه بالخاص وبفائدته ، شيء حادث .

إن الوجود الحقيقي الشاعر بذاته ، والذي تتلقاه الروح في لغة ليست لغة الاحساس الخارجي بالذات ، أي الحادث إذن وغير الشمولي ، هو الانجاز الفني الذي رأيناه سابقاً . إنه يتعارض مع خاصية شيء ما هي خاصية التمثال (Bildsäul) ، كما أن هذه الأخيرة هي الوجود ، الكائن هذا في استراحة ، والوجود الأول هو

وجود متلاشٍ ، تُحرم فيه الموضوعية ، المطلق سراحها مجدداً ، من ذاتها الخاصة الفورية ، وفي الثاني ، على العكس ، تبقى محتبسة أكثر من اللازم في الأنا ، وتنفذ قليلاً جداً الى الشكل الخارجي ، وبما أن الزمن موجود هنا ، وبوجوده لا تعود فوراً موجودة هنا ، فإنها لا تعود موجودة على الاطلاق .

3 ـ العبادة السطحية

إن ما يكوّن حركة الجانبين ، هذه الحركة التي تكون فيها الصورة متحركة في العنصر البحت للشعور بالاحساس بالذات من جهة ، ومن جهة ثانية تكون الصورة الالهية في استراحة في عنصر الاستقرار وتتخلّيان معاً عن تحديديها المختلفين ، وتنفذ الى الوجود الوحدة التي هي مفهوم جوهره ، هو العبادة . ففي العبادة تعطي الذات نفسها الوعي بأن الجوهر الالهي ينزل من التسامي (Jenseitigkeit) الى عنده ، وهذا التسامي الذي هو ، في السابق ، الجوهر غير الفاعل والموضوعي فقط ، يتلقى من هذا بالذات الواقع الفعلي بحد ذاته للإحساس بالذات .

ومفهوم هذه العبادة بذاته سبق أن كان محتوى وحاضراً في نهر الغناء الترتيلي . وهذا الحماس هو الارضاء الصرف والفوري للذات من أجلها وفيها ، اي النفس المطهرة التي هي ، في هذه الطهارة ، فوراً جوهر وحسب ولا تشكل سوى واحد مع الجوهر . وبسبب تجريدها هي ليست الضمير الذي يميز موضوعه عن ذاته ، وهي ليست إذن سوى دليل وجود الوجود ، المكان المحضر لتستقر فيه صورتها . ولذلك فإن العبادة المجردة ترفع الذات حتى المستوى الذي تصبح فيه هذا العنصر الالهي البحت . والنفس تقوم بهذا التطهير (Laüterung) بوعي . ومع ذلك فهي ليست بعد الذات

التي نزلت الى أعماقها وتعرف ذاتها أنها الشر ، إلا أنها شيء ما موجود ، نفس تغسل خارجيتها وتنظفها ، إنها الرداء من الثياب البيضاء ، وداخليتها تطوف في الطريق الوهمي للأعمال ، للآلام والمكافآت ، طريق الثقافة المتخلية عن الخصوصية ، بكل بساطة ، والتي تتوصل بها الى فقرات السعادة وتجمّعها (Seligkeit) .

وهذه العبادة ليست في زمنها الأول سوى تنفيذ سري ، أي ممثَّل فقط وغير فعال . يجب أن تغدو عملاً فعلياً (Handlung) ، فالعمل غير الفعال هو تناقض في العبارات . والضمير بحد ذاته يرتفع بذلك الى إحساس صرف بالذات . وللجوهر فيه مدلول موضوع حر يعود ، بالعبادة الفعلية ، الى ذاته ـ وبقدر ما يكون هناك مدلول للجوهر الحر ، الذي يسكن بعيداً عن الواقع الفعلي ، في الضمير الصرف ، فإن هذا الجوهر ، عن طريق هذه الوساطة ، يهبط من شموليته حتى الخصوصية ويَخلِد هكذا الواقع الفعلي .

أما الطريقة التي يدخل بها الجانبان العمل فإنها تتحدد بشكل يقدم الجوهر نفسه ، بالنسبة الى الجانب الشاعر بذاته ، وفي النطاق الذي يكون فيه ضميراً فعلياً ، كطبيعة فعلية ، فهي تعود له كحيازة وملكية وتعادل الوجود ، الكائن الذي هنا وغير الموجود في ذاته من جهة ؛ ومن أخرى إنها فعاليته الخاصة وخصوصيته الفورية الخاصة التي يتفحّصها الضمير ويلغيها باعتبارها ليست جوهراً أو ليست كياناً على حد سواء . ولكن هذه الطبيعة الخارجية ، في الوقت ذاته وبالنسبة الى الاحساس الصرف بالجوهر ، لها المدلول المعاكس بأن تكون الجوهر الموجود في الذات والتي تضحّي الذات تجاهها بلاجوهريتها ، كما أن الجانب اللاجوهري للطبيعة ، على العكس ، تضحي بذاتها لنفسها . وما يجعل من العمل حركة

روحية هو أنه هذا الواقع ذو الجانبين الذي يقضي ، من جهة أولى ، بهدم تجريد الجوهر الذي يحدد الحماس به الموضوع ، ويجعل الجوهر هـو الفعلي ، ومن جهـة أخرى يـرفع الفعـاليـة ويـرتقي بهـا الى الشمولية ، هذه الفعالية التي بها يحدد من يعمل موضوعه وذاته .

ولذلك تبدأ العبادة بحد ذاتها بمجرد التخلي عن مـال كان في الحيازة ينساه المالك أو يلقي بـه أدراج الريـاح دون أن ينتج عن ذلك ، ظاهرياً ، أي منفعة لذاته . إنه يتخلى بعمله هذا أمام جوهر ضميره الصرف عن الحيازة وعن حق الملكية والانتفاع اللذين كانا له تجاه هذا المال ، وكذلك عن الذاتية والعودة الى العمل الفاعل (Tun) في ذاته ، ويفكر على العكس ، بالاحرى ، في العمل في ما هو شمولي ، أي في الجوهر ، عوضاً عما هو في ذاتـه . وبشكل معكوس يكون الجـوهر(1) المـوجود هـو الذي يفنى في القضيـة . فالحيوان الذي يُضحّي به هو إشارة الى الهـة . وثمار الارض التي نستهلكها هي الواقـع الحي لسيريس Cérès وبـاخوس Bacchus بذاتيهما . وتفنى في الحيوان قدرات القانون الأعلى الذي يجري دمه في العروق والذي له حياة فعلية ، في حين يُفنى في هذه الثمار قدرات القـانون الاسفـل الـذي يملك في الـدم القـدرة الخفيـة للحيلة . والتضحية بالجوهر الالهي ، وفي النطاق الذي تكـون فيه عمليـة فاعلة (Tun) ، تتعلق بجانب الاحساس بالـذات . ولكي يكون هذا النشاط الفعلي ممكناً يجب أن يكون الجوهر قد تمت التضحية به

---

(1) Das Seiend Wesen . لا يغرب عن البال أن عبارة Wesen ، في الألمانية ، لا تعمل فقط في الثنائي الفلسفي المترجم الى الفرنسية بكلمة جوهر essence وكلمة كون être ، وإنما تعني أيضاً ، وبخاصة في النعوت ، ما نسميه في الفرنسية كوناً un être ومخلوقاً Créature وكياناً ما entité .

قبلاً في ذاته . وقد حصل ذلك بكونه قد أعطى نفسه وجوداً فكان حيواناً فردياً وثمرة أرض . وهذا التخلي الذي سبق للجوهر أن أنجزه في ذاته يقدم الذات في الوجود ومن أجل ضميره ، ويستبدل بهذه الفعالية الفورية للجوهر الفعالية الأعلى ، المعرفة ، معرفة الذات . والوحدة التي ولدت ، في الواقع ، والتي هي نتيجة إبطال الخصوصية وفصل الجانبين عن بعضهما ، ليست المصير السلبي البحت ، وإنما لها مدلول إيجابي . إن ما تم التضحية به من أجل الوحدة قد جرى التخلي عنه كلياً للجوهر الديماسي المجرد على نحو كان فيه انعكاس التملك والكائن من أجل ذاته في الشمولي معيّناً بوضوح من الذات كذات . ولكن ذلك ، في الوقت عينه ، ليس سوى قسم طفيف ، وما عمل التضحية الآخر إلا تدمير المتعذّر استعماله ، وبالاحرى تكيّف ما تم التضحية به من أجل الوجبة التي يقضم شكلها الاحتفالي ، أي الوليمة ، عمل مدلولها السلبي . والمضحّي ، في النموذج الأول للتضحية ، يحتفظ بالقسم الأكبر ويحفظ من ذلك ما هو قابل للاستعمال لمتعته . وهذه المتعة هي القدرة السلبية التي تلغي الجوهر والخصوصية كذلك ، وفي الوقت عينه ، هي الفعالية الايجابية التي يتحوّل فيها الوجود الغيري للجوهر الى وجود يحس بذاته حيث للذات ضمير لوحدته مع الجوهر .

وإذا كانت هذه العبادة ، مع ذلك ، هي تماماً عمل فعلي ، إلا أن مدلولها يبقى بالأحرى في حماسها فقط . وما يتعلق بهذا الحماس لا ينتج بطريقة موضوعية ، كما أن النتيجة تخفي لنفسها وجودها في المتعة . ولذلك تستمر العبادة ، أول الأمر ، في ستر هذا النقص باعطاء حماسها قوة موضوع ودوامه ، بكونها العمل الجماعي أو

الفردي الممكن القيام به من كل واحد ويثتج ، لتمجيده ، مقر الالهة وتزيينه . ومن هنا بالذات تلغى موضوعية التمثال من جهة ، إذ إن من يعمل ، بهذا النذر لهداياها وأعمالها ، يحني الآلهة لصالحه ويتأمل في ذاته على أنها تعود له . ومن جهة ثانية كذلك ليس هذا النشاط عملاً خاصاً للفنان ، ولكن هذه الخصوصية قد ذابت في الشمولية . إلا أنه ليست عزة الالهة فقط هي التي حدثت ، وتبريك انحنائها لا ينتشر ، وهمياً ، في التمثيل على العامل وحسب : فالعمل يأخذ منه أيضاً مدلوله المعكوس بالنسبة الى الأول ، مدلول التخلي والعزة الغريبة . ومقرات الالهة وردهاتها ليست لاستعمال الانسان ، والكنوز المحفوظة فيها هي ، في حالة الطوارىء ، كنوزها . والمجد الذي يتمتع الانسان في تزيينه الغني هو مجد الشعب الغني بالفنون والكريم . ويزيّن هذا الشعب ، يوم العيد ، مقراته الخاصة وثيابه وكل ما ينظمه من آلة جميلة المظهر على حد سواء . وهكذا فإنه لا يتلقى ، من قبيل الأمل والواقع الفعلي المنتظر ، قدومه في ما بعد مقابل قرابينه ، ما يماثلها من قبل الالهة الشاكرة وأدلة ميلها التي ربط فيها نفسه بها عن طريق العمل ، وإنما له فوراً في شهادة الامجاد وهبة القرابين متعة غناه وبهائه الخاصين به .

النص 4 ـ الكنيسة القوطية

إن بيت (الله) المقفل كلياً هو هنا ، وهو في الاساس كشكل رئيسي .

أ ـ في الواقع ، وكما أن الروح المسيحية تنسحب الى داخليتها ، فإن الكنيسة تصبح المكان المحدود بذاته من كل جانب ، بالنسبة

الى مجموعة الطائفة المسيحية وليس في الداخل وحسب . إنه خشوع النفس في ذاتها التي تحبس ذاتها في المدى . إلا أن تقوى القلب المسيحي ، في الوقت عينه ، ليست فيه أقل ارتفاعاً فوق المتناهي ، بحيث أن هذا الارتفاع يحدد من الآن فصاعداً خاصية بيت الله .

ويربح الفن المعماري فيه الارتفاع الى اللامتناهي الذي يجعل منه مدلولها ، المستقل عن مجرّد التطابق مع غاية ، مدلولاً يجد نفسه مدفوعاً الى التعبير عنه في أشكال حيّزيّة معمارية . ولهذا السبب فإن الإنطباع الذي على الفن أن يولده من الآن فصاعداً هو ، بخلاف انطباع انفتاح المعابد اليونانية ومرحها ، إنطباع هذا السلام للروح التي ، بانفصالها عن الطبيعة الخارجية وعن حب العلم وحسب ، تنطوي على ذاتها ، من جهة ، ومن جهة ثانية ، إنطباع سموّ يتجه الى مجاورة ما هو محدد بالادراك والجزء الأعلى البارز من بناء (في الواقع) . ولذلك إذا كانت صروح الفن المعماري الكلاسيكي لها ، في مجملها ، بالاحرى اتجاه الى التمدد ، فإن الطابع الرومنسي للكنائس المسيحية يرتكز على انبجاسها من الأرض وارتفاعها نحو العلاء .

ب ـ والحال انه ، مع هذا النسيان للطبيعة الخارجية وللمحدودية في زهوّ نشاطاتها وفوائدها ، هذا النسيان الذي نتيجته الاقفال ، تختفي أيضاً وبالضرورة الأروقة المفتوحة وصفوف الاعمدة ، الخ . . . التي لها علاقة بالعالم والتي تتلقى ، عوضاً عن ذلك ، وبطريقة متغيّرة تماماً ، مكانها داخل الصرح . وبالطريقة عينها يحتجز نور الشمس ، أو على الأقل لا يتاح له أن يلمع إلا مرشحاً عبر زجاج النوافذ الضرورية لعزلة تامة للداخل . وما يحتاجه الانسان هنا لا تعطيه الطبيعة الخارجية ، إنه عالم صنع من قبله ولأجله وحده ، في سبيل تقواه والعناية بداخليته .

ولكن ما يمكننا ملاحظته على أنه النموذج الأكثر شيوعاً الذي يتسم به بيت الله ، بشكل عام ، وفي أجزائه الخاصة به ، هو اندفاعه الحر المنتهي في تخريمات مؤلفة إما من أقواس وإما من خطوط مستقيمة . والفن المعماري الكلاسيكي ، الذي تعطي فيه الأعمدة والركائز الحاملة للعارضات الشكل الاساسي ، يجعل من التعامد ، وبالتالي الحامل ، الشيء الرئيسي ، إذ أن البنية الفوقية المرتكزة على زاوية قائمة تدل بطريقة محددة على انها محمولة . حتى وان كانت العارضات نفسها هي التي تحمل الغماء بدورها ، فإن مساحة هذه العارضات منحنية في زاوية منفرجة ، الواحدة بالنسبة الى الاخرى . ولا يسعنا هنا الكلام عن نهاية في رأس وعن اندفاع بحد ذاتيهما ، وإنما عن المحمول والحامل . وبالطريقة ذاتها يرتكز قوس ، في قلب جزام من عمود الى آخر ، في خط يستمر بانتظام ملتوياً يهبط الى محور واحد ووحيد على بنياته التحتية الحاملة . إلا أن المحمول ، في الفن المعماري الرومنسي ، ليس محمولاً بصفته هذه ، والتعامد إذن يعطي الشكل الاساسي . وفي المقابل ، يلغي ذاته / ويحافظ على ذاته في ضده في كون الاسوار تندفع من أجل نفسها في الداخل والخارج وتجتمع في رأس بدون الفارق الحاسم والجلي للعبء وللدعم . إن هذا الاندفاع الحر دائماً ، تقريباً ، وهذا الاتجاه للاقتراب من القمة هما اللذان يصنفان التحديد الجوهري الذي يولّد تارة مثلثات بزوايا حادة لقاعدة عريضة الى حد ما ، وتارة أخرى أقواساً مكسرة هي الخاصية الأكثر بعثاً للاندهاش في الفن المعماري القوطي .

النص 5 ـ مدخل الى الجمالية

يجب التذكير فوراً ، ليكون ما يلي مفهوماً ، بأن الفكرة بكونها الجميل في الفن ليست ، بصفتها هذه ، كالمطلق الذي على المنطق الماورائي فهمه بكونه مطلقاً ، وإنما الفكرة في النطاق الذي تصل فيه الى صورة للواقع وتعطي مع هـذا الواقـع وحدة مـلائمة بشكـل فوري ، إذ إن الفكرة كفكرة هي بالتأكيد الحقيقي نفسه في ذاته ومن أجـل ذاته ، إلا أنـه الحقيقي غير المـوجـود بعـد إلا حسب شموليته غير الموضّعة بعد . ولكن الفكرة بكونها الجميل الفني هي الفكرة المزودة بالتحديد الأكثر دقة بأن تكون واقعاً فـردياً بشكـل جوهري ، وشكلاً خارجياً للواقع مع التحديد بإظهار الفكرة بذاتها بشكل جوهري على حد سواء . وبالتالي يتم التعبير هنا عن الحاجة بأن تكون الفكرة وشكلها الخـارجي كواقـع ملموس قـد أصبحا مناسبين لبعضهما تماماً . والفكرة المفهومة على هذا الشكل ، بأنها واقع متصور بتطابق مع مفهومها ، هي المثل الأعلى . والحال ان موجب ملاءمة كهذه يمكن ألاّ يكون في أول الأمر مفهوماً ، شكلياً تماماً ، إلاّ بالمعنى الذي تتمكن فيه الفكرة من أن تكون هذه الفكرة أو تلك شريطة أن تمثل الصورة الواقعية ، أي صورة كانت ، هذه الفكرة المحددة بدقة . ولكن حقيقة المثل الأعـلى المطلوبـة تكون عندها مختلطة بالصحة المجردة التي تقضي بأن يكون مدلول ما معبّراً عنه بطريقة مناسبة وان يتاح ، بالتالي ، لمعناها أن يوجد ثانية في الصورة فوراً . ويجب ألاّ نأخذ المثـل الأعلى بهـذا المعنى ، إذ إن محتوى ما بإمكانه ، حسب معيار جوهره ، أن يتوصل الى تمثيل ما بطريقة مناسبة تماماً دون أن يكون له الحق بادعاء الجمال الفني للمثل الأعـلى . وأكثر من ذلـك ، إن تمثيلاً كهـذا ، إذا قورن بـالجمال

المثالي ، يظهر حتى غير كامل . ومن خلال هذه العلاقة علينا أن ندون سلفاً ما سوف يتم إثباته في ما بعد ، بأن الشائبة في الانجاز الفني يجب ألّا ينظر اليها دائماً كعدم مهارة شخصية ، على سبيل المثال ، بل ان الشائبة في الشكل تتأتى عن الشائبة في المحتوى . وهكذا بقي الصينيون والهنود والمصريون ، على سبيل المثال ، في تصويراتهم الفنية ، بلا شكل محدود وفي تحديدية سيئة للشكل وبدون حقيقة ، وكانوا غير جديرين بالسيطرة على الجمال الحقيقي ، لأن تمثيلاتهم الميتولوجية والمحتوى وفكرة أعمالهم الفنية كانت ما تزال في ذاتها غير محددة أو في تحديدية سيئة ، ولم تكن المحتوى المطلق في ذاته . فكلما كانت الأعمال الفنية ممتازة بهذا المعنى ، كلما كان محتواها وفكرتها لهما حقيقة داخلية عميقة . وبالنظر الى ذلك يجب أن لا نفكر وحسب في المهارة الفائقة أو المهارة الأقل اللتين بهما تكون الصور الطبيعية ، كما تم تقديمها في الواقع الخارجي ، مفهومة ومقلدة . إذ إن الابتعاد ، في مراحل معينة من الضمير الفني والتمثيل ، عن الأشكال الطبيعية أو تشويهها ليس نقصاً في التمرين أو عدم مهارة تقنية غير مقصودين ، وإنما هو تحويل قصدي إنطلاقاً من المحتوى الموجود في الضمير والذي هو تطلّب له . وهناك أيضاً ، من هذا الجانب ، فن غير كامل بإمكانه ، من وجهة النظر التقنية أو غيرها ، في كرته المحددة ، أن يكون منجزاً بشكل تام ، إلا أنه يظهر مشوباً بعيب تجاه مفهوم الفن نفسه وتجاه المثل الأعلى . ففي الفن الاسمى وحده تتطابق الفكرة والتمثيل حقيقة ، بمعنى أن صورة الفكرة في ذاتها هي الفكرة الحقيقية بذاتها ومن أجل ذاتها ، لأن محتوى الفكرة الذي تعبر عنه هو نفسه المحتوى في حقيقته . مما يستدل معه ، كما سبق أن أثير ذلك ، أن الفكرة المحددة في ذاتها من قبلها هي كلية ملموسة وأنها بذلك هي في ذاتها مبدأ تخصيصيّته

وقياسها وتحديدية الاظهار . وموطن الخيال المسيحي مثلاً ليس في وسعه تمثيل الله إلا في صورة بشرية وفي التعبير الروحي لها ، لأن الله ذاته معروف هنا بشكل تام في ذاته على أنه روح . فالتحديدية ، تقريباً ، هي الجسر باتجاه الاظهار . وهناك حيث هذه التحددية ليست كلاً منبثقاً من الفكرة نفسها ، حيث لا نتمثل الفكرة على انها تحدد نفسها وتمنح ذاتها الخصوصية ، تبقى مجردة ولها ، لا في ذاتها وإنما خارج ذاتها التحديدية وإذن المبدأ من أجل نمط الظهور الخاص المطابق وحده لها . ولهذا السبب ، فإن الفكرة التي ما زالت مجردة لها أيضاً الصورة على أنها ليست مطروحة من قبلها ، وإنما خارجية بالنسبة اليها . والفكرة الملموسة في ذاتها تحمل ، بالمقابل ، في نفسها مبدأ نمط ظهورها ، وهي من هنا شكلها الخارجي الخاص بها . وكذلك فإن الفكرة الملموسة حقيقة هي وحدها التي تنتج الصورة الحقيقية ، وهذه المطابقة بين الاثنتين هي المثل الأعلى .

ولكن بما أن الفكرة ، في هذا النمط ، هي وحدة ملموسة ، فإن هذه الوحدة لا يمكنها أن تدخل الضمير الفني إلا بمفارقة تتبعها وساطة جديدة لخاصيات الفكرة ، وعبر هذا النمو يتلقى الجمال الفني كلية مراحل وأشكال خاصة . يجب علينا إذن ، بعد تفحّص الجميل في الفن في ذاته ومن أجل ذاته ، أن نرى كيف يذوب بمجمله في تحديداته الخاصة . وهذا يعطينا ، في قسم ثان ، نظرية الاشكال الفنية . وتجد هذه الاشكال مصدرها في الطريقة المختلفة لادراك الفكرة كمحتوى ، مما يفرض فارقاً للشكل الخارجي التي تظهر فيه . ولهذا السبب ليست الأشكال الفنية ، وأشكال الفن ، شيئاً (آخر) سوى العلاقات المختلفة للمَحتوى والصورة ،

علاقات مصدرها الفكرة نفسها وتعطي بذلك المعيار الحقيقي لتصنيف هذه الكرة ، إذ يجب أن يكون التصنيف دائماً في المحتوى نفسه الذي يكون التصنيف فيه التصنيف والتخصيصية .

ثلاث علاقات للفكرة بشكلها الخارجي يجب أن تؤخذ هنا بالاعتبار .

1 ـ إن الفكرة بالفعل ، هي التي تكون في البداية ، بقدر ما نجعل منها ، في تحديديتها أيضاً وفي غياب وضوحها (بالنسبة الى ذاتها) أو في تحديدية سيِّئة مجردة من الحقيقة ، محتوى الصور الفنية . وبكونها غير محددة فليس لها بعد في ذاتها هذه الفردية التي يتطلبها المثل الأعلى . فتجريدها ووحدانية جانبها يدعان الصورة ، خارجياً ، ملطّخة بنقص وبما هو طارىء . والشكل الفني الأول هو أيضاً أكثر من مجرد بحث عن التخيل بكونه إمكانية تمثيل حقيقي . فالفكرة لم تجد الشكل في ذاتها بعد ، وهي ليست بالتالي سوى الصراع والاتجاه نحوه . ويمكننا تسمية هذا الشكل ، عموماً ، الشكل الرّمزي للفن . وللفكرة المجردة صورتها في هذا الشكل خارج صورة المادة المحسوسة الطبيعية التي يأخذها التصوير كنقطة انطلاق ويظهر معها مرتبطاً بها . ومواضيع الادراك الحسي الجديدة هي ، من جهة ، في أول الأمر متروكة كما هي ، إلا أنه ، في الوقت عينه ، توضع فيها الفكرة المادية على أنها مدلول لها ، بحيث يكون لها منذ ذلك الوقت ، نزعة الى التعبير عنه ، ويجب تفسيرها كما لو أن الفكرة نفسها حاضرة فيها . يضاف الى ذلك ان مواضيع الواقع لها في ذاتها جانب يجعلها جديرة بتقديم مدلول شمولي . وبما أنه ليس هناك بعد مطابقة كاملة ممكنة ، فإن إقامة هذه العلاقة لا يمكن

أن تختص إلا بتحديدية مجردة ، كما لو أننا ذكرنا الاسد مثلاً كي نعني بذلك القوة .

ومن ناحية أخرى ، وفي هذا التجريد للعلاقة ، فإن غرابة الفكرة أيضاً وغرابة الظاهرات الطبيعية هما اللتان تبرزان للوجود ، حتى وان انتشرت الفكرة ، التي ليس لها واقع آخر تعبر عنه ، في هذه الصور كافة ، لتبحث عن نفسها فيها في قلقها وفي مقرها ، دون أن تجد نفسها ، مع ذلك ، بشكل مناسب ، فترفع الصور الطبيعية وظاهرات الحقيقة ذاتها الى غير المحدد والى المفرط . إنها تتلهى بها ، وتختلط بها ، وتتخمر فيها ، وتتصرف بعنف معها ، وتشوهها ، وتقطّعها ضد الطبيعة ، وتحاول ، باللهو واللاقياسية وروعة الاشكال ، رفع الظاهرة الى الفكرة ، إذ أن الفكرة هنا لا تزال الى حد ما غير محددة وغير قابلة للتصور ، إلا أن الحاجات الطبيعية ، في صورتها محددة تماماً .

وبالتالي فإن الفكرة والموضوعية بكونهما لا تناسب احداهما الأخرى فإن علاقة الأولى بالثانية تغدو سلبية ، إذ إن الفكرة ، بكونها ما هو داخلي ، هي نفسها غير راضية عن خارجية كهذه ، وبكونها الماهية الداخلية الشمولية لهذه الخارجية ، فإنها تذهب الى أبعد من هذا الطفاح للصور الذي لا يتطابق معها : عن طريق ما هو سام . وبالطبع تؤخذ في هذا السمو الظاهرة الطبيعية والصورة والحدث البشريين وتُترك كما هي ، إلا أنه يُعترف ، في الوقت عينه ، على مدلولهابأنه غير ملائم لمدلول الفكرة الذي يرتفع بعيداً فوق أي محتوى من هذا العالم .

هذه الجوانب هي التي ، بوجه عام ، تصنع طابع الحلولية الفنية

الأولى للشرق الذي ، هو أيضاً ، من جهة أولى ، يضع المدلول المطلق في المواضيع الأكثر حقارة ، ومن جهة أخرى يجبر الظاهرات ، عن طريق العنف ، على التعبير عن رؤيتها للعالم وتصبح بذلك مخيفة وبشعة وذات ذوق رديء ، أو تحوّل ، بكراهية ، الحرية اللامتناهية ، وإنما المجردة من الماهية تجاه أي ظاهرة في حرية منعدمة أو في طريق الاختفاء . ولذلك ليس في وسعنا تغذية الوهم ، بأن التعبير يملك المدلول بطريقة منجزة ، ورغم أي رغبة نزوع وأي توتر ، فإن عدم ملاءمة الفكرة والصورة يبقى من المتعذر تجاوزه . هذا هو ما يمكن أن يكون عليه الشكل الأول للفن ، الشكل الرمزي بإلتباسه وتخمره وطابعه الملغّز والسامي .

2 ـ إن النقص المزدوج للشكل الرمزي ، في الشكل الثاني للفن الذي سنسميه كلاسيكياً ، قد امّحى . فالصورة الرمزية غير كاملة ، لأن الفكرة الكائنة فيها ، من جهة أولى ، لا تخترق الضمير إلا في تحديدية أو لاتحديدة مجردة ، ومن جهة أخرى لأن التوافق بين المدلول والصورة ليس بإمكانه ، في هذا الواقع ، إلا أن يبقى أبداً مشوباً بعيب ومجرداً هو نفسه . والشكل الفني الكلاسيكي ، بكونه حلاً لهذا النقص المزدوج ، هو التوطد الحر والملائم للفكرة في الصورة العائدة بذاتها للفكرة نفسها حسب مفهومها ، صورة بموجبها تكون جديرة أن تتوصل بالتالي الى إنسجام حر ومنجز . وبذلك ليس هناك سوى صورة كلاسيكية تحقق بشكل ملموس ومرئي المثل الأعلى المنجز وتؤسيه على انه واقع .

على أن الملاءمة للمفهوم والواقع ، في الكلاسيكي ، لا يمكنها أن تكون مفهومة ببساطة كتوافق شكلي لمحتوى ولتصويره ، ولم يكن

بإمكانها أن تكون ذلك بالنسبة الى المثل الأعلى ، وإلا فإن كل رسم للطبيعة أو وجه أو مشهد طبيعي أو زهرة أو مشهد الخ . . ، يشكل غاية التمثيل ومحتواه ، يصبح كلاسيكياً بمجرد موافقة المحتوى للشكل . وبالعكس ، إن ما يشكل تفرد المحتوى في الكلاسيكي انه هو نفسه فكرة ملموسة ، وبهذه الصفة هو الحسية الروحية ، إذ إن الروحي وحده داخلي حقيقة . وبالاضافة الى ذلك ، وبالنسبة الى محتوى كهذا ، يجب ، في ظل الطبيعة ، التساؤل عما يدعو الى أن ينسب في الذات ومن أجل الذات الى الروحي من أجل ذاته . يجب أن يكون المفهوم الأصلي نفسه هو الذي استنبط الصورة للروحية الملموسة بحيث يكون المفهوم الذاتي وحده ـ وهو هنا روح الفن ـ قد وجدها من الآن فصاعداً وجعل منها الوجود المتصور الطبيعي المطابق للروحية الذاتية الحرة . وهذه الصورة ، التي تملكها الفكرة في ذاتها على (أنها) روحية ـ أي الروحية المحددة بشكل فردي ـ عندما يتوجب عليها أن تظهر نفسها في ظاهرة زمنية ، تكون الصورة البشرية . لقد تم تحقير التشخيص والتجسيم Anthropomorphisme بكونهما تقهقراً للروحي . ولكن الفن ، بقدر ما يفترض أن ما فيه يجعل الروحي مرئياً في نمط محسوس ، لا يمكنه إلاّ أن يتجه نحو التجسيم طالما أن الروح لا تظهر تماماً للحواس إلا في جسدها . وفي إطار هذه العلاقة يكون التقمص تمثيلاً مجرداً ، وعلى علم النفس أن يأخذ بأحد أولى مبادئها بأن الحياة ، في نموها ، عليها ، بالضرورة ، أن تتجه نحو صورة الانسان بكونها ـ هي وحدها ـ الظاهرة المحسوسة التي تلائم الروح .

والحال إن الجسد البشري ، في الشكل الكلاسيكي للفن ، وفي

أشكاله لا يعود يساوي وجوداً محسوساً فقط ، وإنما وجوداً وصورة طبيعيين للروح وحدها . ولذلك يجب إخراجه من البؤس كله في ما يتعلق بما هو ليس إلاّ محسوسا ومن المحدودية الطارئة للظاهـرة . وإذا كان الشكل ، على هذا النمط ، هو مطهر (كفاية) لكي يعبّر في ذاته عن المحتوى المطابق له ، يجب ، وليس أقل من ذلك ، من ناحية أخرى ، إذا كان التوافق بين المدلول والمحتوى يجب أن يكون منجزاً ، أن تكون الروحية ، التي تشكل المحتوى ، هي أيضاً من نوع تكون فيه قادرة على التعبير عن نفسها بشكل تام في الصورة الـطبيعيـة البشريـة دون أن تتجـاوز هـذا التعبـير في المحســوس والجسدي . وفي هذا الواقع فإن الروح هنا هي محددة ، في الوقت عينه ، على أنها شيء خاص ، بشري ، وليس كمطلق أو أبـدي بالامتياز ، بمقدار ما هي غير قادرة على أن تتعرف الى ذاتها وأن تعبر عن ذاتها إلا كروحية .

هذه النقطة الأخيرة هي التي تصبح بدورها العيب الذي ينتهي الى إذابة شكل الفن الكلاسيكي والى فرض الانتقال الى مرحلة أكثر إرتفاعاً ، المرحلة الثالثة ، مرحلة الفن الرومنسي .

3 ـ إن شكل الفن الرومنسي يلغي الوحدة القائمة بين الفكرة وواقعها ويضع نفسه ، وان كان ذلك في عالم اسمى ، في فـارق الجانبين وتعارضهما ، تعارض وفارق لم يتمكن الفن الكلاسيكي من تجاوزهما ، إذ ان شكل الفن الكلاسيكي وصل الى قمة ما يمكن للتعبير الفني توفيره للحواس ، ويبقى هناك عيب يعود للفن نفسه وفي حدود الكرة الفنية . وهذا التحديد هو ، في أن الفن ، بوجه عام ، يجعل من الشمولي الملموس متناهياً مطابقاً لمفهـومه ، ومن الروح موضوعاً في شكـل محسوس ملمـوس ، وأنه ، في الشكـل

الكلاسيكي ، يحقق الفن التوحيد المنجز للوجود الروحي والوجود المحسوس كملاءمة للاثنين . إلا أن الروح ، في الواقع ، ليست في هذا الانصهار ممثلة حسب مفهومها الحقيقي . لأنها الـذاتية اللامتناهية للفكرة التي ، بكونها داخلية مطلقة ، ليست قادرة على أن تنمّي من أجل ذاتها ، بشكل حر ، صورة إذا كانت هذه الفكرة ملزمة بالسرية في عالم الجسماني كما في وجود يكون مطابقاً لها . وإنطلاقاً من هذا المبدأ يلغي شكل الفن الرومنسي (Aufhebt) هذه الوحدة غير المنقسمة لـ (شكل الفن) الكلاسيكي ، لأنه اكتسب محتوى يذهب أبعد من شكل الفن الكلاسيكي ومن نمط التعبير عنه . وهذا المحتوى ـ لكي يذكّر بتمثيلات معروفة ـ يطابق ما تعلنه المسيحية عن الله ، كروح ، بخلاف الايمان اليوناني الذي يشكل المحتوى الجوهري والأكثر تناسباً مع الفن الكلاسيكي . ففي هذا الأخير المحتوى الملموس هو في ذاته وحدة الماهيات البشرية والالهية ، وحدة ، لأنها بالضبط فورية فقط في ذاتها ، تصل أيضاً الى إظهار ملائم في نمط فوري ومحسوس . فالآلهة اليونانية هي لـ (معطاة الى) الادراك غير المبالي و(الى) التمثيل المحسوس . ولذلك فإن صورتها هي الصورة الجسمانية للإنسان ، دائرة سلطته وجوهره ، دائرة خاصة ، على وجه فردي ، هي أيضاً ، تجاه الموضوع ، ماهية وسلطة لا يكون الداخل الذاتي معها في وحدة الا في ذاته ، دون أن يكون له من أجل ذلك هذه الوحدة كمعرفة موضوعية داخلية . والحال أن المرحلة العليا هي معرفة هذه الوحدة بكونها في ذاتها على غرار شكل الفن الكلاسيكي الذي يملك هذه المعرفة كمحتوى قابل تماماً للعرض في الجسماني . ولكن هذا الارتفاع للذات الى المعرفة الواعية لداتها ينتج فارقاً هائلاً . إنه اللامتناهي الذي يفصل مثلاً الإنسان عن الحيوان . فالانسان

حيوان ، ولكنه ، حتى في وظائفه الحيوانية ، لا يتوقف عند ما هو في الذات ، كالحيوان ، وإنما يعي ذلك ويتعرف اليه ويرفعه ـ كعملية الهضم ـ الى مصاف علم شاعر بذاته . ومن هنا يلغي الإنسان سد فوريته الكائنة فيه بحيث انه ، لعلمه ، بالضبط ، انه حيوان ، يتوقف عن أن يكون حيواناً ، وان معرفته لذاته تقدم نفسها كروح . والحال انه ، إذا كان ذات المرحلة السابقة ، أي وحدة الماهيات البشرية والالهية ، قد ارتفعت ، بهذا النمط ، من وحدة فورية الى وحدة واعية ، فإن العنصر الحقيقي لا يعود ، بالنسبة الى واقع هذا المحتوى ، الوجود الفوري المحسوس للروحي ، أي الصورة البشرية الجسمانية ، وإنما الداخلية الواعية لذاتها . ولذلك فإن المسيحية ، لأنها تمثل الله كروح ، لا كروح فردية خاصة ، وإنما كروح مطلقة في الروح وفي الحقيقة ، تخرج من حساسية التمثيل للعودة الى الداخلية الروحية وتجعل منها ، لا من الجسماني ، مادة البناء ووجود محتواها . كما أن وحدة الماهيات البشرية والالهية هي وحدة معروفة وقابلة للتحقيق بالمعرفة الروحية وفي الروح وحسب . وكذلك فإن المحتوى الجديد المحتل على هذا النحو ليس مرتبطاً بالتمثيل المحسوس بصفته مطابقاً له ، وإنما على العكس بكونه متحرراً من هذا الوجود الفوري الذي يجب أن يكون مطروحاً على وجه سلبي ومتجاوزاً ومتعقلاً في الوحدة الروحية . والفن الرومنسي في هذا النمط هو تجاوز للفن من قبل ذاته ، وإنما في داخل مقره الخاص وفي شكل الفن نفسه .

ويمكننا التوقف قليلاً عند الواقع بانه ، في هذه المرحلة الثالثة ، نكون الروحية الملموسة الحرة التي عليها الظهور كروحية من أجل الداخل الروحي ، هي التي تشكل الموضوع . وطبقاً لهذا الموضوع

لا يستطيع الفن إذن ، من جهة أولى ، العمل من أجل الادراك (Anschauung) المحسوس وإنما (فقط) من أجل الداخلية المرافقة لموضوعهـا كأنها تـرافق نفسها من أجـل الداخليـه الذاتيـة ، أي الروح ، الاحساس الذي ، بكونه روحياً ، يتجه في ذاته الى الحرية ولا يسعى الى توفيقه ولا يحصل عليه إلا في الروح الداخلية . هذا العالم الداخلي يصنع محتوى الرومنسية ، ولذلك يجب أن يكون ممثلاً كهذا الداخل وفي ضوء هذه الداخلية . وتعيّد الداخليّة انتصارها على الخارج وتظهر هذا النصر للخارج وعلى الخارج ، نصراً بموجبه يتقهقر ما يبدو في طريقة محسوسة ويصبح بلا قيمة .

إلا أن هذا الشكل ، من جهة أخرى ، يحتاج ، ككل فن ، الى الخـارجانيـة أيضاً كي يعـبر عن نفسه . والحـال ان الخارجـانيـة المحسوسة للتصوير ، في حال ان الروحية المغادرة للخارج وللوحدة الفورية مع هذه الخارجانية قد انسحبت داخل ذاتها ، هي مأخوذة ومقدمة من جـراء ذلك ، كـما في الفن الرمـزي ، على انها غـير جوهرية وعابرة . والامر كـذلك بـالنسبة الى الـروح والى الارادة المنـجزتين والذاتيتين حتى الخاصية والمشيئة الطيبة ، وكيفي الفردية والـطبع والعمـل ، الخ . . . ، والحـدثيّة والحـادث الخ . . . وجانب الوجود الخارجي يعاد للطارىء المتروك لمغـامرات مـوطن الخيال الذي يمكن لحرية اختياره أيضاً أن تعكس تماماً ما هو مهيأ على النحو الذي هو فيه ، بدلاً من المزج كما في رمية نرد أو التشوية حتى الرسم الساخر لصور العالم الخارجي . وهذا الخارج لم يعد له مفهـومـه ومـدلـولـه في الشيء نفسـه وفي ذاتــه ، كـما في الفن الكلاسيكي ، وإنما في النفس التي تجد ظاهرتها ، لا في الخارجية وفي شكلها لواقعها ، وإنما في ذاتهـا القادرة عـلى الاحتفاظ بهـذا

التوافق مع ذاتها او استعادته في أي صدفة ، أو أي طارىء يتمثلان لها ، وأي طارىء وأي تعاسة وأي ألم ، وحتى في الجريمة .

وهكذا ـ كما في الفن الرمزي ـ تنبثق ثانية لامبالاة الفكرة عن الصورة وكذلك انفصالها وعدم حيازتها بالنسبة الى بعضهما ، وإنما مع هذا الفارق الجوهري بأن الفكرة ، في الرومنسية ، التي كان عيبها في الرمزي يستتبع نقصاً في الشكل الخارجي ، عليها الآن أن تظهر منجزة في ذاتها كروح وكنفس ، وأن الفكرة ، بسبب هذا الانجاز المتفوق ، تنسحب من التوحيد الملائم مع الخارج ، بقدر ما تعجز عن السعي وراء واقعها وظاهرتها الحقيقية وعن إنجازها إلا في ذاتها .

هذا ما يمكن أن يكون ، بوجه عام ، طابع أشكال الفن الرمزي والكلاسيكي والرومنسي على أنه طابع العلاقات الثلاث بين الفكرة وصورتها في مجال الفن ، هذه العلاقات التي تقضي بالبحث عن المثل الأعلى بكونه فكرة الجمال الحقيقية ، والوصول اليه ، وتجاوزه .

فهرست

الموضوع	الصفحة

1993/3/460